

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LVIII. évfolyam, 4. szám · 2020. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Kárpáti János, Laki Péter
(Annandale-on-Hudson, NY), Madas Edit,
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 365 WATZATKA ÁGNES
Henri Dumont Credója Liszt *Magyar koronázási miséjében*
- 385 The Credo by Henri Dumont in Liszt's *Hungarian Coronation Mass*
(Abstract)
- 386 ILLYÉS BOGLÁRKA
Camille Saint-Saëns – Liszt barátja és franciaországi népszerűsítője
- 403 Camille Saint-Saëns – Liszt's Friend and Supporter in France
(Abstract)
- 404 KUSZ VERONIKA
Dohnányi és a magyar zenekamara
- 429 Dohnányi and the Hungarian Music Chamber
(Abstract)
- 430 PÉTERI LÓRÁNT
„Több mint zord korszak”
Farkas Ferenc, Ligeti György és az 1940-es évek
- 447 ‘More Than Bitter Times’
Ferenc Farkas and György Ligeti in the 1940s
(Abstract)
- 448 FEDOSZOV JÚLIA
„Talán nem nagyon gusztustalan ez zenében”
Seregi László A makrancos Kata című balettjének kísérőzenéje
- 465 ‘Isn't it Disgusting in Music?’
The Music of the Ballet The Taming of the Shrew
Choreographed by László Seregi
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 466 DOMOKOS ZSUZSANNA
Beethoven Prometheus-témájának jelentésváltozatai
a dallam feldolgozásaiban
- 474 The Symbolic Meaning of the Prometheus-Theme in
Beethoven's Various Settings
(Abstract)

- 475 Kroó György-díj 2020
- 478 A 2020. évi, LVIII. évfolyam tartalomjegyzéke
- 481 Contents (Abstracts) of Volume LVIII, 2020

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Watzatka Ágnes

HENRI DUMONT CREDÓJA LISZT MAGYAR KORONÁZÁSI MISÉJÉBEN*

Liszt Ferenc *Magyar koronázási miséjét* I. Ferenc József császár és Erzsébet császárné megkoronázásának ünnepére komponálta. A koronázás, amelyre 1867. június 8-án került sor, megpecsételte a két ország közötti politikai megállapodást, és hosszú idő után ismét törvényes formában kötötte össze Magyarországot Ausztriával. Amint a kiegyezés megálmodói jól sejtették, a magyar történelem egyik legvirágzóbb korszaka kezdődött el.

Liszt figyelemmel kísérte a politikai fejleményeket, és hazafias büszkeséggel vállalkozott a templomi szertartást keretbe foglaló ünnepi mise komponálására. Az ünnep jelentőségének megfelelően miséjét egyszerre komponálta egyháziasságnak és magyarnak; a Kyrie, Gloria, Sanctus és Agnus tételekben magyar zenei elemek – ritmusok, dallamok, hangszínek – tűnnek fel.¹ Személye és zenéje által Liszt egy kicsit magyarabbá tette a koronázási ünnepséget.²

Ákár koncertelőadásban, akár felvételről hallgatjuk a *Magyar koronázási misét*, középső tétele, a Credo idegen testnek tűnik a mű többi részéhez képest. Dallama gregorián énekre emlékeztet, az énekszólamok nem illeszkednek ütemekbe, zenekar helyett pusztán orgona kíséri az éneket. Milyen zene ez, és miért került a műbe? A továbbiakban ennek a tételnek a hátterét és keletkezéstörténetét szeretném körüljárni.

I. Korai kutatás – félreértések és téves elméletek

Liszt nem közölt magyarázatot miséjének ehhez a tételéhez. A Credo dallamának forrása, a *Messe Royale* először Ábrányi Kornél tanulmányában tűnt fel, a mű szer-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” címmel rendezett konferenciáján a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2020. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

1 Watzatka Ágnes: „Piété, politique et musique. La Messe du couronnement de Franz Liszt”. In: Cornelia Szabó-Knotik–Laurence Le Diagon-Jacquín–Michael Saffle (dir.): *Franz Liszt Un musicien dans la société*. Paris: Hermann, 2013, 167–187.; ld. még: uő: „Die Ungarische Krönungsmesse. Antithesen und Synthesen der Kirchenmusik einer Nationalfeier.” In: Dorothea Redepenning (hrsg.): *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum*. Heidelberg: Winter, 2015, 145–159.

2 Az ünnepségsorozat osztrák szervezői kínosan ragaszkodtak a bécsi udvari etikethez, a magyarok viszont magyarabb módon szerették volna megülni ezt az ünnepet. Liszt miséjét a szervezők az utolsó percben, rendkívüli engedményként fogadták el. A közönség különösen hálás volt a benne felsejlő magyar hangzatokért.

zőjének említése nélkül.³ A komponista, Henry Dumont neve August Göllerich könyvében kapcsolódott hozzá, aki azt is megjegyezte, hogy Liszt a misét Rómában, a Santa Francesca Romana kolostorban komponálta.⁴

A zeneszerző első elkötelezett biográfusa, Lina Ramann valószínűleg ugyanezt a felvilágosítást kapta a zeneszerzőtől.⁵ Ő azt is hozzátette, hogy „Liszt Rómában került kapcsolatba ezzel a dallammal”.⁶ Ramann és Göllerich állításaira alapozva Batka János továbbfűzte a feltevéseket: „Liszt nem rendelkezett a *Messe Royale* kottájával; valószínűleg Rómában hallotta az olivetánusoktól a Santa Francesca Romana kolostorban vagy a domonkosoktól a Santa Maria sopra Minervában.”⁷

Katolikus papként Heinrich Sambeth tudta, hogy a *Messe Royale* Franciaországban közismert mű volt,⁸ s helyesen vetette fel, hogy Lisztnek ifjúkora óta, Párizsból ismernie kellett ezt a darabot. Azt is helyesen feltételezte, hogy a dallam átvételében Liszt egy könyvre támaszkodott. Liszt liturgikus könyveit keresve sajnos csak Weimarig jutott el, és csalódott, hogy nem talált kottás kiadványokat. Nem tudhatta, hogy ezek a budapesti Zeneakadémiára kerültek. Ramann és Batka állításai által félrevezetve Sambeth római forrásokat is keresett a Dumont-miséhez, és természetesen csupa francia kiadású könyvet talált.⁹ Mivel a párhuzamos terceket, amelyek néhány helyen előfordulnak a Credóban, a Sixtus-kápolna gyakorlatához kapcsolta, Sambeth végül arra jutott, hogy Liszt a Credót a Sixtus-kápolnában hallhatta, és hallás után jegyezhetette le.¹⁰

Paul Merrick vetett véget a téves állítások hosszú sorának, amelyből itt csak a legfontosabbakat mutattuk be. Merrick Angliából érkezett Magyarországra, hogy kutatásokat végezzen készülő disszertációjához.¹¹ Átnézve Liszt liturgikus könyveit, megtalálta a Credo mintáját a Louis Lambillotte által szerkesztett *Graduale Romanum*-ban.¹² Merrick nem tulajdonított különösebb fontosságot értékes felfedezésének. Bár disszertációja könyvként több kiadásban is megjelent, nem figyelt fel

3 Ábrányi Kornél: *Liszt Ferenc magyar koronázási miséje [-] zenészeti tanulmány*. Budapest: Táborszky & Parsch, 1874. Az írás először Gobbi Henrik német fordításában jelent meg, *Franz Liszts Ungarische Krönungs-Messe [-] eine musikalische Studie* címmel, Leipzig: Schuberth, [1869].

4 August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt, 1908, 169.

5 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894, II/2. kötet, 405.

6 Lina Ramann (1833–1912) Liszt-életrajzát a mesterrel folytatott beszélgetések alapján írta, így adatai jelentős része magától Lisztől származik. De a zeneszerző néha rosszul emlékezett évtizedekkel korábbi eseményekre, és úgy tűnik, Ramann néha „kipótolta” a hiányzó adatokat.

7 Johannes Batka: „Franz Liszt und Henri DuMont”, *Pressburger Zeitung* CXLVI/304. (1909. november 4.), 1–2. Batka János (1845–1917) pozsonyi levéltáros és zenei író, jó barátságban állt Liszttel, és halála után is sokat írt róla.

8 Heinrich Sambeth: *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*. Dissz., Münster in Westfalen: Kaiser-Wilhelms-Universität, 1923.

9 Ezek: a Reims és Cambrai egyházmegyéek *Graduale Romanum*a, Paris: Lecoffre, 1857, és néhány solesmes-i kiadvány: *Liber Gradualis* 1883 és 1895, továbbá *Manuale* 1902.

10 Sambeth: i. m., 107.

11 Paul Merrick: *Revolution and religion in the music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987¹, 1989², és 2008³.

12 *Graduale Romanum*. Paris: Le Clere, 1857. Raktári jelzete a Liszt Múzeumban: LH-K-71.

mindenki a fontos adata, és a korai Liszt-kutatás tévedései még 2000-ben és 2010-ben publikált munkákban is újra felbukkantak.

II. Henry Dumont és a *Messe Royale*

Mielőtt rátérnénk Liszt Credójának elemzésére, érdemes közelebbről megismerkednünk Henry Dumont-nal és „Királyi miséjével”.

Henry Dumont 1610-ben született Henry de Thier néven egy Looz nevű németalföldi kisvárosban.¹³ Három évvel később a család Maastrichtba költözött, amely várossal Dumont élete végéig kapcsolatban maradt. Az Onze-Lieve-Vrouwekerk (Miasszonyunk-templom) kórusiskolájába járt, ahol csembaló- és orgonajátékban is kiképezte magát. Itt a „de Thier” nevet latinosítva, „a Monté”-nak írták. Ezt a névalakot használta később franciául is Du Mont, DuMont vagy Dumont formában. 19 évesen ő lett a Miasszonyunk-templom orgonistája, és egy ideig még tanulmányokat folytatott, valószínűleg Léonard de Hodemont-nal Lüttichben.

1643-ban már Párizsban találjuk a Szent Pál templom orgonista állásában. A király öccse, Anjou herceg házi csembalistájaként került a francia udvarba, majd a királyné házi orgonistája lett.¹⁴ 1663-ban ő lett egyike a király négy zene-mesterének, akik három hónapos időszakokra bontva szolgáltatták a király és az udvar számára a világi és egyházi zenét a királyi zenei együttes élén.¹⁵ Időközben Maastrichtban a Szent Szerváciusz-székesegyház kanonokává nevezték ki. 1683-ban vonult vissza francia udvari állásából, és egy évvel később távozott az élők sorából.

Dumont életműve leginkább Michel-Richard de Lalande-éhoz hasonlítható. Számos egyházi zeneművéből a legfontosabbak nagy motettái (27 mű), amelyeket húsz évig tartó udvari zenemesteri állásában komponált.¹⁶ Érdekes módon tartós zeneszerzői hírnevét mégis öt „gregorián miséjének” köszönheti. Dumont miséi egy sajátos műfaj képviselnek, a „plainchant musical”-t, amelyet magyarul „zenei gregorián”-nak lehetne nevezni. Ez olyan egyszólamú vokális darabokat jelent, amelyeket modern zeneszerzők a gregorián ének stílusát utánozva komponáltak. Ezzel a francia egyházzeneben a 17. század vége felé az addigi *musique* (divatos zene) és *plainchant* (gregorián) mellett egy harmadik kategória is megjelent: a *plainchant musical*.

13 Laurence Decobert: „Du Mont [de Thier], Henry”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001 (a továbbiakban: *The New Grove*), VII, 699–702. Looz körülbelül 30 kilométerre északnyugatra fekszik Lüttichtől, és ma flamand néven, Borgloonként szerepel Belgium térképén.

14 Charles-Étienne Quittard: *Un musicien en France au XVII^e siècle. Henri Du Mont*. Paris: Société du Mercure de France, 1906, 38–52.

15 Uott, 53–79.

16 Dumont legfontosabb művei: *Cantica sacra II, III, IV vocibus... Liber primus* (1652); *Meslanges à II, III, IV et V parties...* (1657); *Airs à 4 parties avec la basse continue ... sur la paraphrase des psaumes* (1663); *Motets à deux voix avec la basse continue* (1668); *Motets à II, III et IV parties, pour voix et instruments, avec la basse continue* (1681).

A plainchant musical francia specialitás. Létrejötté összefügg a tridenti zsinat utáni gregorián énekreformmal.¹⁷ A középkor folyamán volt ugyan néhány revízió, de a gregorián énekkincset alapvetően változatlanul próbálták megőrizni; a régi források másolása a hűség jegyében történt, a kevés hangeltérés a másolók figyelemkihagyása során, esetleg szennyeződések okozta félreolvasás miatt keletkezett. A hagyományos repertoár szerény mértékben gazdagodott, amennyiben új ünnepek jöttek létre, és azok új anyagok beillesztését hozták magukkal. A tridenti zsinat rendelkezései során az addig változatlanul őrzött, hagyományos dallamkincs szerkesztők kezébe került, akik a dallamokat átfogóan átalakították. A hosszú melizmákat rövidre vágták, vagy teljesen elhagyták. Hogy az éneket a latin nyelv prozódijához igazítsák, megváltoztatták a hangok kiosztását a szótagokra; a hosszú szótagokra több hangot osztottak, míg a rövid szótagokhoz csak egy hangot rendeltek. Az új, megreformált gregorián ének a réginek a rövid és átformált kivonata lett.

Bár eredetileg az volt az elképzelés, hogy egész Európában egyetlen sorozat Rómában készült reformkiadványt fognak használni, végül különböző városokban több könyvkiadó szakosodott liturgikus könyvek kiadására, akik a régi dallamok különböző módon átalakított változatait terjesztették. Ezzel azonban a másolók helyét a gregorián könyvek létrehozásában átvették a szerkesztők. A gregorián dallamok alakja megszűnt „adottnak” lenni, a szerkesztőkön múlt, hogy egy-egy dallam mely hangjait őrizték meg, és a megtartott hangokat milyen formában csoportosították. Európa nagyobb részében a különböző székesegyházak és templomok megelégedtek azzal, hogy egy elismert könyvkiadótól megvásárolják az ott szerkesztett és kiadott liturgikus könyveket. Magyarországon például általában velencei kiadóktól rendelték őket. Franciaországban különös szabadossággal kezelték a gregorián ének ügyét. Több püspök rendelte el új liturgikus szöveggyűjtemények kiadását, amelyekben számos régi szöveget újra cseréltek. Mivel ezekhez új dallamokat kellett létrehozni, ez gyakorlatilag szabad utat nyitott az új kompozíciók bevezetéséhez.¹⁸

A plainchant musical legkorábbi példái a párizsi oratoriánus atyáktól származnak, akiknek a temploma a Louvre házi kápolnája szerepét töltötte be.¹⁹ Az oratoriánusok az újonnan komponált „gregorián” darabokat *chant figuré* modorban adták elő: a dallamokat szabályos ütemekbe rendezték, érzelmesen, erőteljes tempóváltásokkal adták elő, barokk díszítésekkel. *Brevis psalmodiae ratio* (Párizs, 1634) című kézikönyvében François Bourgoing oratoriánus atya szélsőségesen leegyszerűsített dallamok mellett több újonnan komponált misepropriumot és egy új miseordináriumot tett közzé.²⁰ A legjelentősebb és a legtöbb gregorián stílusú kompozí-

17 Az első tridenti zsinat (*Concilium Tridentinum*, 1545–1563) célja az egyház életének megújítása volt. Számos rendelkezést hozott a liturgiával kapcsolatban, ezek közt szerepelt a gregorián ének korszerűsítése.

18 David Fuller–Robert Gallagheer: „Plain-chant musical”. *The New Grove* XIX, 887–888.

19 Denise Launay: *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Paris: Klincksieck, 1993, 148–151.

20 Quittard: i. m., 175–187.

ciót tartalmazó gyűjtemény a Guillaume Gabriel Nivers által szerzetesnők számára összeállított *Graduale romano-monasticum* volt.²¹ Az erőteljesen leegyszerűsített eredeti gregorián darabok mellé Nivers új dallamokat is komponált, amelyek az előbbiek mellett kaptak helyet, külön megjelölés nélkül. A gradualékat és allelujákat azonos hangnemben komponálta, hogy könnyebben lehessen előadni őket.

A plainchant musical egyik kedvenc területe a miseordinárium lett. Ennek szövegei minden vasárnap és minden ünnepnapon elhangzanak, így a változatosságra itt mutatkozott a legnagyobb igény. Míg a székesegyházak és nagy plébániatemplomok számára ének- és zenekaros miseordináriumok készültek, a szerzetesek számára, akik maguk énekelték a misét és a zsolozsmát, az új gregorián stílusú ordináriumok jelentették a változatosságot. Nem Dumont volt tehát a műfaj felfedezője, de a plainchant musical terminus kitalálója és bevezetője, Jean-Jacques Souhaitty Dumont miséire is hivatkozott, amikor az új elnevezést alkalmazta.²²

A párizsi Bibliothèque Nationale Dumont miséinek öt kiadásából az 1701-es negyedik kiadás és az 1711-es ötödik kiadás egy-egy példányát őrzi. A negyedik kiadás címlapját magyarra így lehet fordítani: „Öt plainchant musical mise, amelyeket királyi miséknek szokás nevezni, mindenféle szerzetesek és szerzetesnők számára, bármely rendhez tartoznak; néhai H. Du Mont silly-i apáttól, a Királyi Zenekar zenemesterétől [...]”.²³

1701-re tehát a plainchant musical kifejezés meghonosodott. Ekkorra már társult a misékhez a „Messés Royales”, azaz „királyi misék” melléknév is. Nem kizárt, hogy ez az elnevezés utalás akart lenni Dumont udvari zenemesteri szerepére, és esetleg a királyi udvarban való előadásra. Tudjuk viszont, hogy a királyi udvarban zenekaros zenét játszottak, így gyakorlatilag kizárt, hogy ezeket a miséket ott előadták volna.

A korábbi kiadásokról csak közvetett adataink vannak. Az első kiadás 1669-ben jelent meg a következő címmel: „Öt gregorián mise, a Mercy atyák párizsi kolostora számára [...]”.²⁴ Dumont tehát egy konkrét szerzetesközösség számára

21 Launay: i. m., 301–305.

22 Jean Jacques Souhaitty: *Nouveaux élémens de chant ou l'essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter* [Az ének új elemei avagy tanulmány egy új felfedezésről az éneklés művészetében]. Paris: Le Petit, 1677. Souhaitty egy betűkből és számokból álló új zenei lejegyzést talált ki. A könyv végén zenei függelékkel közölt, melynek címe: *Messes en plein chant musical pour les principales festes de l'année par de célèbres Maîtres de Paris* [Misék *plein chant musical*ban az év fő ünnepeire híres párizsi mesterektől]. A misék közt Dumont miséi is szerepelnek.

23 Az eredeti címlap: CINQ MESSES / EN / PLEIN-CHANT / MUSICAL / APPELLÉES MESSES ROYALES, / PROPRES POUR TOUTES SORTES / DE RELIGIEUX ET RELIGIEUSES, / de quelque Ordre qu'ils soient; / COMPOSÉES / Par feu M. H. DU MONT, Abbé de Silly et Maistre de la Musique / de la Chapelle du Roy. / QUATRIEME EDITION. / A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCC. I. / AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

24 *Cinq messes en plain-chant, composées et dédiées aux Révérends Pères de la Mercy, du couvent de Paris [...]* A Notre-Dame-de-la-Merci rend (Irgalmas Miasszonyunk rendje) a 13. század óta fogolykiváltó rend volt, a Magyarországon is ismert trinitáriusokhoz hasonlóan. A rend a királyné védnöksége alatt állt, Dumont a királyné orgonistájaként kerülhetett kapcsolatba velük.

komponálta miséit, és a sikerre való tekintettel valószínűleg a Ballard kiadó terjesztette ki az ajánlást minden szerzetesrendre.²⁵ A misék második kiadásáról nincs adat; a harmadik, 1685-ös kiadás címében sem a „plainchant musical” megjelölés, sem a „Messés Royales” cím nem szerepel még.²⁶

Dumont gregorián miséi egy bizonyos mértékig hagyományos irányzatot képviselnek. A kottában semmilyen utalás nincs *chant figuré* előadásmódra. Dumont a miséket az egyes gregorián tónusokhoz kapcsolta, és a tónusok sorrendjében is adta ki őket: mise az első, második, negyedik, ötödik és hatodik tónusban. A negyedik tónusú mise kifejezetten konzervatív megközelítést tükröz: ezt a tónust nehéz volt modern kísérettel kísélni, ezért a francia templomokban általában mellőzték.

Ettől függetlenül ezek a misék mégis az új zenei stílushoz közelítenek. Az első és második (*d*-) tónusok, illetve az ötödik és hatodik (*f*-) tónusok részben *d*-mollként és *F*-dúrként is értelmezhetők. Dumont engedményt tett a modern zenei hangzásnak: vezetőhangokat alkalmazott az alaphang és a domináns előtt: az általunk vizsgált első tónusú misében ez *cisz*-t és *gisz*-t jelent. Mindent összevetve elmondhatjuk, hogy miséi egy sajátos átmenetet képviselnek a régi tónusok és modern hangnemek között. Dumont miséje keverék notációval jelent meg, amely ötvözi a gregorián lejegyzés és egy elavult menzurális notáció elemeit (*1. fakszimile*).

Dumont Királyi miséi új divatot teremtettek Franciaországban. A huszadik század elejéig megőrizték népszerűségüket a néha egészen abszurd címet viselő, újonnan komponált miseordináriumok: *Messe Papale* (Pápai mise), *Messe Abbatiale* (Apátsági mise), *Messe Impériale* (Birodalmi mise, amelyet *Messe Baptiste*-ként is emlegettek, szerzője, ifjabb Jean Baptiste Lully után), *Messe Bordelaise* (Bordeaux-i mise), *Messe Agenaise* (Ageni mise), *Messe Italienne*, *Messe Trompette*, *Messe Nonette*, *Messe Intermède*, *Messe Célestine* stb.²⁷

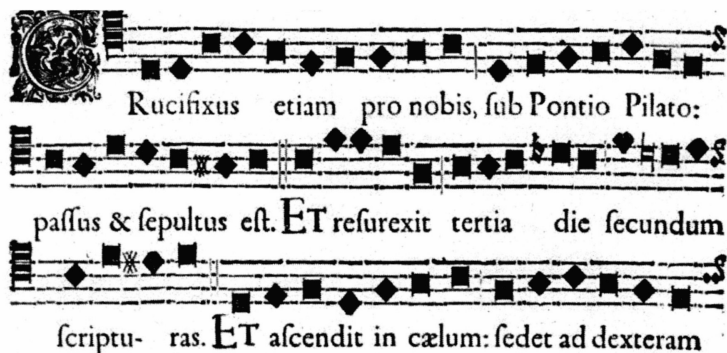
Dumont öt miséjéből az első volt a legnépszerűbb. A „királyi” melléknév idővel ehhez az első miséhez kapcsolódott, ez lett a *Messe Royale*. Ez a mise a tizenhetedik század folyamán helyet kapott minden újabban kiadott *graduale* vagy *kyriale* lapjain, néha a második, ritkábban az összes többi Dumont-mise kíséretében.²⁸ Liszt tehát bizonyosan gyermekkora óta ismerte ezt a minden francia liturgikus könyvben szereplő miseordináriumot. És ha Rómában hallani akarta, akkor nem máshová, mint a San Luigi dei Francesi templomba ment, ahol francia papok és énekesek szolgáltak, és francia nyelvű prédikációt lehetett hallgatni.

25 Laurence Decobert: *Henry Du Mont (1610–1684). Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*. Wawre: Mardaga, 2011, 119.

26 Quittard: i. m., 177.

27 Uott, 186.

28 Hihetetlen népszerűségét mutatja, hogy még a solesmes-i bencések is, akiknek vezető szerepük volt a középkori gregorián ének visszaállításában, rendszeresen énekelték, és 1950-ig kinyomtatták könyveikben a gregorián miseordináriumok mellett.



1. fakszimile. Részlet a Messe Royale Credo tételéből (4. kiadás, 1701)

III. A *Messe Royale* forrásai Liszt budapesti kottatárában

Amint láthattuk, Dumont gregorián stílusban komponált miséit külön kiadványban, a szerző feltüntetésével adta ki a Ballard kiadó. Azonban azt is láttuk, hogy a liturgikus könyvek szerkesztői a 17. században gregorián stílusban komponált új darabjaikat megjelölés nélkül keverték a gregorián darabok közé. Franciaországban a 19. században egyrészt továbbra is használatban voltak korábbi „vegyes” liturgikus könyvek, amelyekben a hagyományos tételek közt 17–18. századi új tételek – új szöveggel és új dallammal – is szerepeltek. Az 1840-es években azonban új reformirányzat született, amely a visszatérést sürgette a középkori hagyományokhoz, a hagyományos szövegekhez és a hozzájuk tartozó hagyományos dallamokhoz.

A gregorián énekeskönyveket továbbra is szerkesztők készítették. Akik hagyománykövető énekeskönyvet szerkesztettek, azok számára adott volt a darabok szövege; a dallamalak közlésében azonban élhettek bizonyos szabadsággal: vagy egyszerűsített, szerkesztett alakot adtak a tridentinum szellemében, vagy egy középkori kódexből vették át az eredeti, esetleg sok hosszú melizmát tartalmazó alakot. Érdekes módon a „plainchant musical” miseordináriumokból néhányat a hagyománykövető énekeskönyvekben is közzétettek, általában a hagyományos gregorián miseordináriumok után, külön csoportban. A *Messe Royale* gyakorlatilag minden liturgikus könyvbe bekerült, még a legszigorúbban hagyománykövető énekeskönyvekbe is.

Bár Paul Merrick világosan megjelölt egy könyvet Liszt tulajdonából, amelyben a *Messe Royale* megtalálható, a teljesebb rálátás kedvéért Liszt összes liturgikus könyvét számba vettük. Kiderült, hogy Liszt liturgikus és gregorián énekkel kapcsolatos könyveinek túlnyomó részét Franciaországban adták ki, osztrák, német és olasz könyvek csak kivételként szerepelnek köztük. Ez a tény azért is furcsa, mert a könyvek többsége 1850 és 1865 között jelent meg, amikor Liszt Weimarban, illetve Rómában élt. Liszt tehát figyelemmel kísérte a franciaországi kulturális folyamatokat, és közöttük a gregorián ének középkori állapotának

visszaállítására tett kísérleteket is, amelyek 1850 és 1860 között fokozott intenzitással folytak.

Dumont első tónusú miséjét Liszt minden francia kiadású könyvében megtaláljuk, amely a miséhez tartalmaz anyagot. Ezek időrendi sorrendben a következők:

1.) LH-K-204²⁹

F. Roquefeuil-Félix Clément: *Nouvel Eucologue en musique*. Paris: Hachette, 1851.³⁰ Ezt a Liszt könyvtárában korainak számító liturgikus énekgyűjteményt iskolák, kollégiumok és egyéb ifjúsági közösségek használatára készítették, és gregorián énekeket, illetve ezek három- és négyszólamú fauxbourdon-feldolgozásait tartalmazza. A kiadvány jól tükrözi a 19. századi francia állapotokat. A hagyományos szövegek és dallamok mellett számos 17–18. századi himnusz is találunk benne; a hozzájuk ajánlott több dallamból nyilván csak az első hagyományos.³¹ A hét gregorián miseordinárium között viszont Dumont miséje egyedül képviseli a „plainchant musical”-t. A kiadvány keverék notációval készült: az ötvonalas vonalrendszeren három ritmusértékre utaló, szár nélküli hangjegyek vannak. Francia szokás szerint a dallamokat szavanként tagolták, minden szó után ütemvonal következik (2. fakszimile).

2.) LH-K-71

[Louis Lambillotte SJ:] *Graduale Romanum*. Paris: Le Clere, 1857.³²

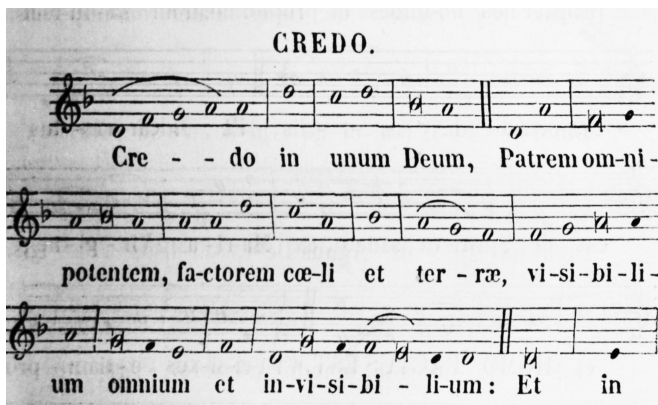
A Louis Lambillotte jezsuita atya által szerkesztett *Graduale Romanum* a hagyományhoz való visszatérést célzó reformkiadvány. A szerkesztő a dallamokat középkori források nyomán közölte, de a hosszú melizmákat mégis megrövidítette. Bár ez csak egy félig véghezvitt helyreállítás volt, fontos lépésnek számított a teljes helyreállításhoz vezető folyamatban. A hagyományos anyagot tartalmazó kötetben egyetlen helyen vannak „plainchant musical” darabok: a miseordináriumoknál. A nyolc gregorián miseordinárium után „Missae ad libitum canendae” – tetzés szerint énekelhető misék – cím alatt három „plainchant musical” miseordiná-

29 A könyv raktári jelzete (Liszt-hagyatéki könyvek, 204 szám).

30 A kiadvány teljes címe: NOUVEL / EUCOLOGUE / EN MUSIQUE / A L'USAGE / DES COLLÈGES, PENSIONNATS ET COMMUNAUTÉS / CONTENANT / les offices des dimanches et fêtes de l'année et de la semaine sainte / RECUEILLIS ET ANNOTÉS / PAR M. L'ABBÉ DE ROQUEFEUIL / AVEC LES PLAIN-CHANTS / en notation moderne et dans un diapason moyen / PAR / M. FÉLIX CLÉMENT / Maître de chapelle, Membre de la Commission des arts / et édifices religieux au Ministère de l'Instruction publique et des Cultes / OUVRAGE / approuvé par Monseigneur l'Archevêque de Paris et autorisé par le Conseil de l'Instruction publique. / PARIS / LIBRAIRE DE L. HACHETTE ET C^{ie} / RUE PIERRE-SARRAZIN, No 14 / (Près de l'École de Médecine) / 1851.

31 A gregorián hagyomány kutatói illetve latinisták számára érdekesek lehetnek a franciaországi latin himnuszsköltészet darabjai: *Christe fons jugis; Christe cruenta splendida; Coelo quos eadem; Emergit undis; Forti tegente; Opus peregristi; O vos aetherei; Quo vos magistri; Stupete gentes*, etc.

32 A kiadvány teljes címe: GRADUALE / ROMANUM / QUOD AD CANTUM ATTINET, AD GREGORIANAM FORMAM REDACTUM / EX VETERIBUS MSS. UNDIQUE COLLECTIS / ET DUPLICI NOTATIONE DONATUM / NOTAE RECENTIORES / PARISIIS / ADRIANUS LE CLERE ET SOC., / S. D. PAPAE ET ARCHIEPISCOPATUS PARISIENSIS TYPOGRAPHI / VIA DICTA CASSETTE, 29. / M DCCC LVII.



2. faksimile. A Credo kezdete a Nouvel Eucologue-ban

riumot találunk: „Missa Regia auctore Dumont” – Dumont által szerzett Királyi mise –; „Alia Missa dicta Imperialis” – másik mise, amelyet birodalminak neveznek, ez egyébként ifjabb J. B. Lully szerzeménye –; és „Missa II Modi (auctore Dumont)” – Dumont második tónusú miséje. Lambillotte ebben a csoportban közölte még a *De angelis gregorián* misét. A *Graduale Romanum* két párhuzamos kiadásban jelent meg: kvadrát és modern notációval.³³ Liszt példánya modern notációval készült (3. faksimile a 374. oldalon).

3.) LH-K-106

[Louis Lambillotte SJ:] *Chants communs des Messes*. Paris: Le Clere, 1858.³⁴

A *Chants communs des Messes* (A misék közös énekei) címet viselő könyv egy Kyriale, amely ordináriumokat tartalmaz a különböző fokozatú ünnepekhez és a hét-köznaphoz, ezen kívül különböző, a mise alatt használatos intonációkat és néhány szentségi éneket. A könyv ugyanúgy a hagyományhoz való visszatérést célzó kiadvány, mint az előbbi. Ugyanazt a nyolc gregorián miseordináriumot, és ugyanazt a három „plainchant musical” misét tartalmazza, a *De angelis* misével együtt. Modern notációval készült, Dumont első miséje a fentivel azonos változatban szerepel benne.

33 Louis Lambillotte (1796–1855) jezsuita szerzetes, a gregorián paleográfia kiemelkedő úttörője, aki több ország több tucat gyűjteményében kutatta a régi kéziratokat. Kiadásra előkészített könyvei posztumusz kiadásként jelentek meg 1857 és 1860 között Adrien Le Clere, a párizsi érsekség kiadásának gondozásában.

34 A kiadvány teljes címe: CHANTS COMMUNS / DES MESSES / D'APRÈS LE GRADUEL ROMAIN / PRÉPARÉ / PAR LE R[ÉVÉREND] P[ÈRE] L[OUI]S LAMBILLOTTE, S. J. / Édition manuelle, augmentée de plusieurs Messes usitées en France, / de quelques chants pour les Saluts et du Te Deum. / ÉDITION EN NOTATION MODERNE / Contenant de plus une Messe à deux parties, en style grégorien, / Par le P[ère] LAMBILLOTTE. / PARIS / LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET C^{IE}, / IMPRIMEURS DE N. S. P. LE PAPE ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE PARIS / Rue Cassette, 29, près Saint-Sulpice. / 1858.



3. fakszimile. A Credo kezdete a Lambillotte-Gradualében

4–6.) LH-K-172; LH-K-173; LH-K-174.

[Louis Lambillotte SJ:] *Paroissien Romain*. Paris: Le Clere, 1860.³⁵

A *Paroissien Romain* címet viselő könyv egy *Liber Usualis*: olyan használati könyv, amely a mise tételeit az egész egyházi évre tartalmazza, míg a zsoltosmatételeket csak a legfontosabb ünnepekhez. Ezt is középkori források alapján állította össze Lambillotte, az előző kiadványokhoz hasonlóan. Benne ugyanúgy nyolc gregorián miseordináriumot találunk egy csoportban, majd külön csoportban a három „plainchant musical” és a De angelis misét.

Liszt a *Paroissien Romain* három példányát birtokolta; az első és a második kvadrát notációval, a harmadik modern notációval készült. Dumont Credója mindhárom példányban azonos a feljebb bemutatott változattal.

7.) LH-K-246

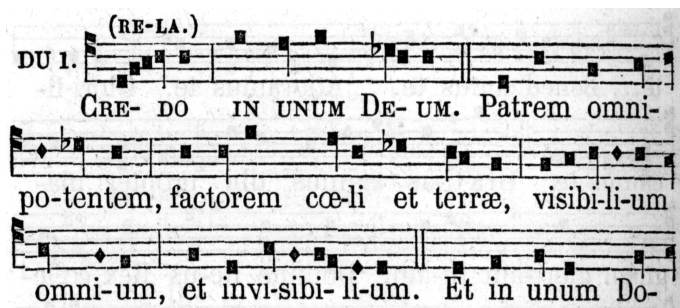
[Digne-i egyházmegye egyházi bizottsága:] *Graduel Romain*. Paris: Lainé, 1864.³⁶

A digne-i egyházmegye új *Graduale Romanum*-át 1858-ban készítette egy erre a célra kinevezett egyházi bizottság. Ez szintén a hagyományos anyaghoz való visszatérést célzó reformkiadvány, a szerkesztők a dallamokat a középkori alakban próbál-

35 A kiadvány teljes címe: PAROISSIEN ROMAIN / COMPLET / NOTÉ D'APRES LE CHANT GRÉGORIEN / Contenant / LES OFFICES DE TOUTES LES FETES QUI PEUVENT SE CLÉBRER LE DIMANCHE / LES OFFICES DE LA SEMAINE SAINTE / ET DES CHANTS DIVERS POUR LES SALUTS, / PRÉCÉDÉS DES EXERCICES POUR LA CONFESSION, POUR LA COMMUNION / ET DU CHEMIN DE LA CROIX. / PLAIN-CHANT / PARIS / LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET C^{ie} / Imprimeurs de N. S. P. le Pape et de l'Archevêché de Paris / RUE CASSETTE, 29, PRÈS SAINT-SULPICE. / 1860.

36 A kiadvány teljes címe: GRADUEL ROMAIN, / CONTENTANT / LES MESSSES DE TOUS LES JOURS DE L'ANNÉE / LES MATINES ET LES LAUDES DE NOËL, / LES PROCESSIONS ET LES OBSÈQUES, / DERNIÈRE ÉDITION / PUBLIÉE PAR LA COMMISSION ECCLÉSIASTIQUE DE DIGNE, / AVEC L'APPROBATION / DE / SA GRANDEUR MONSIEUR MEIRIEU. / QUATRIÈME TIRAGE. / DIGNE, / COMMISSION ECCLÉSIASTIQUE, / Cours des Arès. / PARIS, / CHEZ AD. LAINÉ, / Rue des Sts-Pères, 19. / M DCCC LXIV.

ták közölni, bizonyos szabadsággal. Liszt könyvtárában egy 1864-ben kiadott példány szerepel. A „plainchant musical” itt is csak miseordináriumként van jelen. A kilenc gregorián mise egy csoportban szerepel, majd a „Supplément à l’ordinaire de la messe” (Kiegészítés a miseordináriumhoz) csoportban megtaláljuk Lully Birodalmi miséjét, és Dumont első és második tónusú miséit. A kiadvány kvadrát notációval készült, amely három különböző kottafejet használ (4. fakszimile).



4. fakszimile. A Credo a Digne-i Gradualében

Egy nyolcadik gregorián énekgyűjtemény is van Liszt budapesti könyvtárában, amely a Dumont-mise három különböző harmonizálását tartalmazza: Charles Vervoite: *Choral Liturgique*. Rouen: Fleury, 1868. Ennek bemutatásától most eltekintünk.

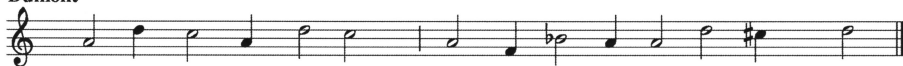
Lisztnek tehát 1867-ben hét liturgikus könyvben Dumont első miséjének három változata állt rendelkezésére: Roquefeuil változata (*Nouvel Eucologue* 1851), a digne-i bizottság változata (*Graduale Romanum* 1858/1864) és Lambillotte változata (*Graduale Romanum* 1857, *Chants communs des messes* 1858 és *Paroissien Romain* 1860). Lisztet több ok is készíthette arra, hogy a három közül Lambillotte változatát válassza: Lambillotte a tizenkilencedik századi gregoriánkutatás kimagasló, elismert alakja volt; könyvei a párizsi egyházmegye hivatalos, előírt könyvei voltak. A két másik változattól eltérően, Lambillotte változata modern lejegyzésben állt Liszt rendelkezésére, és Liszt számára, aki nem volt otthonos a gregoriánban, ez volt a legkönnyebben kezelhető, a modern kottába a legkönnyebben beilleszthető.

Dumont eredeti Credója és a Liszt könyveiben található dallamok azonossága egyértelmű, bár az alapvető azonosság mellett jelentéktelen eltérések is megfigyelhetők. Ezek a két évszázadra terjedő sokszoros másolás és közlés, esetleg a közreadói önkény által keletkezett hibák.

Első példánk a Credo második szakaszának zárósrát tartalmazza (1. kotta a 376. oldalon). Az eredetihez a legközelebb a *Nouvel Eucologue* változata áll. Ebben ugyanúgy vezetőhangokat találunk, mint Dumont-nál. Egyetlen hangeltérést látunk az *omnia* szónál, illetve egy hang hozzáadását az utolsó hanghoz. Reformkiadványként a digne-i graduale nem használ vezetőhangot. A *Nouvel Eucologue* hangeltérését és hozzáadott hangját itt is megtaláljuk, ráadásul itt még egy további hozzáadott hang van a sor közepe táján. Lambillotte helyesen hozza az *omnia* szó hangjait, viszont a zárlatnál ő is hozzáad egy hangot, amelyet másként illeszt be.

Ő sem alkalmaz vezetőhangokat. Liszt pontosan vette át Lambillotte változatát, azzal az egy kivétellel, hogy szüneteket írt a lélegzétvételle szánt helyekre, amelyeket Lambillotte aposztróffal vagy dupla aposztróffal jelölt. Ahogy lefelé haladunk az egyes változatok vizsgálatában, észrevehetjük, hogy a ritmus egyre összetettebbé válik. Dumont két értéke helyett Roquefeuil és a digne-i bizottság három értéket használ, Lambillotte-nál már öt érték van jelen (itt épp nem látható az egyszerű negyed és az apoggiatura).

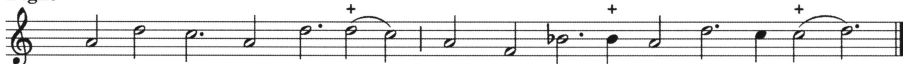
Dumont



Eucologue



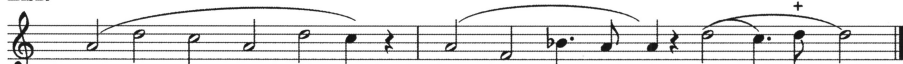
Digne



Lambillotte



Liszt



Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae — cu - la.

1. kotta. Et ex Patre natum (a + jelek az eltéréseket és hozzáadásokat jelölik)

A 2. kotta egy olyan helyet mutat, amely minden kiadványban másként jelenik meg. A *Nouvel Eucologue* rövidíti Dumont melizmáját, a digne-i bizottság hozzáad egy hangot. Lambillotte egyszerűen kivágta a *h* és *g* hangokat, amelyek túlságosan „tonálisan” hangzottak, és a szabadon maradt szótagokat kiosztotta a melizma hangjaira. Liszt itt is hűséggel átvette Lambillotte megoldását.

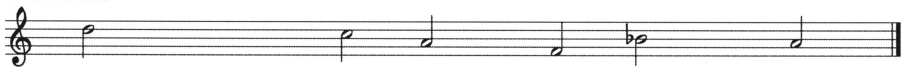
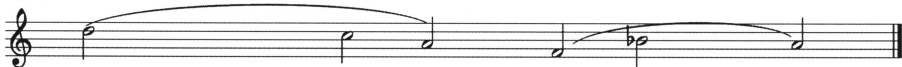
E két példa világosan rámutat arra, hogy Liszt dallama ugyan eltér az eredeti Dumont-tételtől, ugyanakkor hangról hangra azonos Lambillotte változatával. Az igen kevés hangeltérés, amely Liszt és Lambillotte változata közt felfedezhető, valószínűleg figyelmetlenség vagy másolási hiba eredménye.

IV. Liszt szerzői közreműködése: a Credo harmonizálása

Mivel a dallamot ritmusával együtt Lambillotte-tól vette át, Liszt hozzájárulását a kíséret kidolgozása jelenti. Liszt Dumont „zenei gregoriánját” gregorián éneknek tekintette, ezért gregorián énekhez illő kíséretet komponált hozzá. A Credo megharmonizálásában alapvetően három különböző letétet találunk: unisonót,

Dumont**Eucologue****Digne**

De — scen — dit de cae ————— lis.

Lambillotte**Liszt**

De ————— scen — dit de cae ————— lis.

2. kotta. *Credo*, „*Descendit de caelis*”

négyszólamú akkordokat és szokatlan, párhuzamos terceket. Az orgonánál is ezt a három letétet találjuk; ez nem mindig azonos a kórus letétjével, így Liszt a kórus és az orgona letétjének kombinációival növelni tudta a változatosságot. Az orgona néha hallgat.

A dogmatikai kijelentések zenei nyelve az unisono. Aszketikus és archaikus hangzása illik az ősi és megingathatatlan hitigazságok kijelentéséhez. Mivel a *Credo* alig tartalmaz mást, mint hittételeket, érthető, hogy a művet az unisono uralja. A darab 164 üteméből 73-ban tiszta unisonót hallunk – amikor az unisonóban éneklő kórus a *cappella* énekel, vagy az orgona unisonóban kíséri. További 49 ütemben a kórus unisonóját az orgona négyszólamú harmóniákkal kíséri.

A második letétípus négy szólamra kidolgozott dúr és moll harmóniákból áll. Ezek általában a zenei szintaxis eszközei – a leggyakrabban egy-egy szakaszt segítenek ünnepélyesen lezárni, a szakasz végén megjelenő fontos szavaknak adnak nyomatékot. Ilyen helyek: a második szakasz vége, „ante omnia saecula” („az idő kezdete előtt”, 28–31. ütem); az ötödik szakasz vége, „et homo factus est” („és emberré lett”, 68–73. ütem); a hatodik szakasz vége, „passus et sepultus est” („szenvedett és eltemették”, 81–84. ütem); a hetedik szakasz vége, „secundum scripturas” („az írásek szerint”, 89–91. ütem) stb. Szép és hatásos harmóniai füzért találunk a tétel végén az „Amen” szó felett (164. ütem). Néha a gazdag orgonakíséret az unisonóban éneklő kórusnak ad nyomatékot. Ilyen például a kilencedik szakasz, „Et iterum venturus est cum gloria” („és újra eljön dicsőségben”,

97–110. ütem), vagy a tizedik szakasz, „Et in Spiritum Sanctum” („Hiszek a Szentlélekben”, 111–121. ütem). Négyszólamú harmóniák 73 ütemben szerepelnek, ami kicsit kevesebb a tétel felénél.

A harmadik típusú letét rendhagyó: a négy szólam páronként énekel tercpárhuzamokat: a szoprán és tenor a dallamot éneкли, az alt és basszus a dallam alatti tercet. Ez egy érdekes, fauxbourdonszerű szövetet eredményez, amelyben tercek és oktávok haladnak párhuzamosan. Ez a kíséret alig 18 ütemet foglal el, és a kiemelt helyek sajátja. Ilyen például a második szakaszban Jézus neve, „Jesum Christum” (18–20. ütem), a megtestesülés titkát kifejtő 4–5. szakaszok nagyobb része (53–65. ütem) vagy a Szentlélekről szóló 11. szakasz egy része, „qui cum Patre et Filio simul adoratur” (122–127. ütem).

Liszt apró szegmensekben dolgozott, aprólékosan igyekezett minden mondatnak, szócsoporthoz, kiemelt fogalomnak megfelelő szintet adni. Általában 2–3 ütem, ritkán 5–6 ütem után változik a letét. A 18 ütemnyi tercpárhuzamos kíséret például hét részletben jelenik meg; ez azt jelenti, hogy egy-egy részlet általában három ütem, vagy annál rövidebb. Liszt kíséretei rendhagyónak, szokatlanul hatottak a kortársak számára. Bár kétségtelenül a zeneszerző gondolkodásának eredetiségét bizonyítják, Liszt nem felfedezője, hanem ihletett alkalmazója volt néhány már ismert zenei eljárásnak.

A kettős tercpárhuzamban való éneklés a Sixtus-kápolna egyik módszere volt a gregorián ének spontán, improvizált kíséretére. Ezt a technikát különlegesebb gyakorlás nélkül lehetett alkalmazni, a szigorú és egyenletes tercpárhuzam az improvizálás feltétele volt – bármilyen eltérést ettől már be kellett volna gyakorolni.

Liszt négyszólamú harmóniai is rendhagyók voltak a kortársai számára, ugyanis a hármashangzatok hangjain kívül semmilyen vendéghangot (átmenő hang, késletetés, szeptim, etc.) nem alkalmazott. Mi több, a Credo tételben még a szokásos vezetőhangokat sem alkalmazta – pedig, amint láthattuk, Dumont nemcsak a tonika, hanem a domináns előtt is vezetőhangot használt. Lisztnél mind a kórus, mind az orgona mindvégig természetes d-mollban maradnak, és szubtonikákat szólaltatnak meg, amelyek archaikus hangzást kölcsönöznek az egész tételnek (3. kotta).

A 19. század közepén a gregorián kézikönyvek szerzői arról panaszkodnak, hogy az általánosan elterjedt, kromatikus hangokban bővelkedő, szűkített szeptimeket is alkalmazó, romantikus kísérek eltorzítják a gregorián éneket. A legtöbb szerző azonban kikerülhetetlennek találja, és megengedi a vezetőhangot. Honnan vehette Liszt az elgondolást, hogy tökéletes zárlatokat vezetőhang nélkül dolgozzon ki? Mint mindent, ami a gregorián énekkel kapcsolatos, szakkönyvekből.

Joseph d’Ortigue jeles zenei újságíró Liszt régi barátja volt. D’Ortigue ezer hasábot meghaladó, hatalmas gregorián „szótárt” adott ki, amely valójában egy olyan kézikönyv volt, amelyben az egyes fogalmak nem logikai sorrendben, hanem ábécésorrendben követik egymást.³⁷ Az „accompagnement du plain-chant”

37 Joseph d’Ortigue: *Dictionnaire Liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d’église*. Paris: Migne, 1853.

S.
A.

T.
B.

Org.

a - - - - - men.

3. kotta. Harmóniafűzér az „amen” szó felett

(a gregorián ének kísérete) címszóhoz két tanulmányt közölt: Félix Danjou tanulmányát (22–34. hasáb) és Théodore Nisard tanulmányát (35–92. hasáb). Liszt eljárásához Félix Danjou tanulmányában kapunk magyarázatot. Danjou szerint ugyanis a gregorián énekhez úgy lehet megfelelő kíséretet komponálni, ha semmilyen más hangot nem használunk, mint amelyek az illető dallamban előfordulnak; így biztosan abban a hangnemben maradunk, amely a gregorián dallam sajátja. Bár ez a magyarázat kicsit sántít, hiszen egy gregorián tónus nem azonos egy hét-fokú módusszal, kétségtől jól meghatározása egy hatékony eljárásnak. Úgy tűnik, Liszt, akinek megvolt ez a könyv, Danjou tanácsát követve kíséreteit – még a tercpárhuzamokat is – a természetes d-moll hangjaiból állította össze.

Érdemes szemügyre vennünk még egy rövid részletet, a megtestesülésről szóló ötödik szakasz zárórészét (4. kotta a 380. oldalon). Az „et homo factus est” („és emberré lett”) szavaknál a jellemző alapérték, a félkotta helyett egészhangok következnek. Eddig Liszt csak az orgona szólamát foglalta ütemekbe, a kórus ütemek nélküli szakaszokban énekelt. Most a kórus szólamai is *alla breve* ütemekben jelennek meg – talán azért, hogy az énekesek véletlenül se tévesszék el a zenei diskurzusnak ezt a mesterséges lelassítását. Ezt a művészi eljárást többen is Lisztnek tulajdonítják. Hogy meggyőződjünk ennek az állításnak a valóságosságáról, megkerestük a helyet Liszt gregorián könyveiben.

Dumontnál és a Digne-i gradualében nem találunk semmilyen kiemelést: az „et homo factus est” szövegrész az eddig használt értékekben, nyújtás és kiegyenlítés nélkül szerepel. A *Nouvel Eucologue*-ban már nyújtást és kiegyenlítést találunk, Roquefeuil az eddig használt leghosszabb értéket alkalmazza. A szövegrész dupla értékű hangokkal való kiemelése Lambillotte sajátja, Liszt tőle vette át (5. kotta a 380. oldalon).

A kottapélda alatt a szöveg csupa nagybetűvel szerepel. Ez az egyes kották lejegyzését követi, Dumont-tól Lambillotte-ig. Ez francia sajátosság, más liturgikus könyvekre nem jellemző. Lennie kellett valamikor egy szemfüles könyvszerkesztőnek, aki felfigyelt erre a szövegkiemelésre, és azt a dallamban is érvényesítette. Ez

S.
A.
T.
B.
Org.

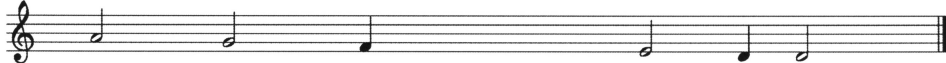
pp *ppp*

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fa - - ctus est.

64 *pp* *p*

4. kotta. Credo, „et homo factus est”

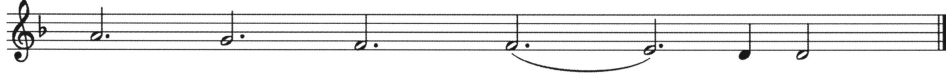
Dumont



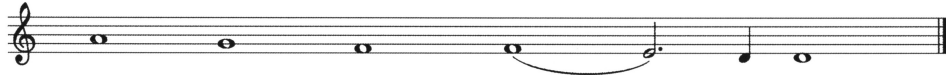
Digne



Eucologue



Lambillotte



Liszt



ET HO — MO FA — CTUS EST.

5. kotta. Credo, az „et homo factus est” szakasz a francia szerzőknél és Lisztnél

jutott el, valószínűleg más kiadványok közvetítésével, Roquefeuil-höz és Lambillotte-hoz. Liszt azzal járult hozzá a szövegrész kiemeléséhez, hogy a korábban unisonóban és tercekben mozgó dallamhoz hármashangzatokat rendelt.

V. A Credo keletkezésének háttere

Egyetlen kérdésre kell még választ találnunk: mi készítette Lisztet arra, hogy magyar hangzásokkal átszőtt, zenekaros miséjének középső tételül Dumont Credóját válassza? Milyen szempont volt annyira fontos, hogy Liszt egy ilyen stilisztikai következetlenséget vállaljon miatta?

A mise keletkezéstörténetéhez a régi irodalmak mellett Liszt levelezése szolgál adalékokkal. A levelezésből kiemelkedő jelentőségű az August Antal báróval történt levélváltás.³⁸ A zeneszerző már 1860 januárjában értesült a kiegyezésre törekvő tárgyalásokról, és sietett kifejezésre juttatni elhatározását, hogy megbecsülést szerezzen hazájának munkája és művészi megnyilvánulásai által.³⁹ Két évvel később ismét kifejezte vágyát, hogy tehessen valamit Magyarorszáért. Az *Esztergomi mise* történetének felidézése azt sejteti, hogy ekkor már egyértelműen a koronázási mise megkomponálására gondolt.⁴⁰

1867 elején August Antal Simor János hercegprímáshoz fordult, hogy Liszt számára engedélyt és felkérést szerezzen a koronázási mise megkomponálására. Megköszönve Augustnak a megszerzett engedélyt Liszt visszaemlékezett a korábbi hercegprímás, Scitovszky János felkérésére:

Amikor Scitovszky bíboros jelezte kívánságát, hogy egy általam komponált misét adasson elő Őfelsége Magyarország Királya megkoronázásakor, azonnal munkához láttam. Ennek a misének a vázlata kész van, nincs más hátra, mint hogy hozzáadjam a hangszerelést. Szem előtt tartva a koronázási szertartás kiemelkedő ünnepélyességét és Scitovszky bíboros felszólítását, misémet a lehető legrövidebbre fogtam.⁴¹

Ez a levél tehát azt adja tudtunkra, hogy Liszt már 1865 őszén megkomponálta a *Magyar koronázási mise* vázlatát. A zeneszerző ugyanis Scitovszky 1866 októberében bekövetkezett halála előtt utoljára 1865 nyarán járt Magyarországon, és augusztus 20-án találkozott a hercegprímással a Szent Jobb-körmenet után rendezett ünnepi ebéden.

Liszt tehát 1867. március 14-én nem a komponáláshoz látott, hanem egy „zongorapartitúra” – egy két vonalrendszerre írt, hangszerelési utasításokkal ellátott kotta – zenekari partitúrába való kiírásába, kidolgozásába. Ezzel igen jól haladt, ugyanis nem teljes három héttel később már a Kyrie, Gloria és Agnus Dei tételek partitúrájának elküldéséről számolt be, ígérve, hogy nemsokára a Credo és Sanctus tételeket is küldeni fogja.⁴² Április 14-én, virágvasárnap keltezett levelének első sora: „Ma befejeztem a Koronázási misémet”.⁴³ Liszt tehát kerek egy hónap alatt készült el a mű partitúrába írásával.

38 *Liszt Ferencz levelei báró August Antalhoz 1846–1878.* Szerk. Csapó Vilmos. Budapest: Kilián Frigyes utóda, 1911.

39 Uott, 89. No. 31, 1860. január 14. „Toutefois, j’espère fermement ne point faillir à ma tâche, et m’appliquerais sans cesse à faire honneur à mon pays (ainsi que je l’ai dit à S. M. l’Empereur) par mon travail et mon caractère d’artiste.”

40 Uott, 91. No. 32, 1862. november 10. Az Esztergomi mise előadását is August közbenjárása biztosította.

41 Uott, 116. No. 45, 1867. március 14. „Alors que le Cardinal Scitowski daigna me notifier son désir de faire exécuter une Messe de ma composition au couronnement de Sa Majesté le Roi de Hongrie, je me suis mis à l’oeuvre de suite. L’esquisse de cette Messe est prête, et il ne me resterait que l’instrumentation à ajouter. En vue de la suprême solennité du couronnement, et d’après l’injonction du Cardinal Szitowski j’ai limité ma Messe à la plus courte durée possible.”

42 Uott, 118–119. Nr. 47, 1867. április 3.

43 Uott, 117. Nr. 46, 1867 „Virágvasárnap”.

Ebben az időszakban a mise előadása még mindig bizonytalan volt.⁴⁴ A helyzet alakulásáról és további gyakorlati dolgokról írva Liszt a Credo tételről is felvilágosítást adott:

A Credo kapcsán tartozom egy kis magyarázattal. Többszöri megfontolás után úgy döntöttem, hogy a Credót a legegyszerűbb *gregorián cantus firmusban* hozom, mert az a leghatékonyabban fejezi ki a hagyományos egyházi tartalmat, és nagyszerűen kapcsolódik a koronázás kiemelten ünnepélyes szertartásához.⁴⁵

Ez a magyarázat azonban leginkább azt az okot tárja elénk, hogy miért nem hatott a koronázáskor stilisztikailag zavarónak a Credo zenei anyaga. A több mint három órás templomi szertartás a misével, annak első részével kezdődött. Az Evangélium felolvasása után következett maga a koronázási szertartás, amely számos mozzanatból állt.⁴⁶ Ezek közt több könyörgés, ima, áldás szerepelt, amelyeket a celebráló esztergomi érsek és az őt segítő püspökök gregorián tónusokban intonáltak. Utána a mise a Credóval folytatódott. Így a Credo gyakorlatilag legalább kétórányi gregorián éneklés után úgy hatott, mint a koronázási szertartás szerves folytatása.

Életrajzi írásában Lina Ramann így értékeli a Credo szerepét a *Magyar koronázási mise* egészében:

Valamiféle aszkézis sugárzik ebből a hitvallásból. A mise csillogása közepette és tekintettel a nemzeti ünnepre, amelyhez kapcsolódik, ez az utalás az [egyház-]atyákra és a hitben való állhatatosságra ezáltal még nagyobb jelentőséget nyer.⁴⁷

Minden esztétikai és teológiai megfontoláson túl Liszt oka a gregorián jellegű Credo-dallam választására azonban egészen gyakorlati volt. August Göllerich így idézi a zeneszerző kijelentéseit erről:

Magyar koronázási misémet alig három hét alatt komponáltam a „Francesca Romana” kolostorban. Az egész nem lehetett hosszabb 30 percnél, de én 25 percnél már befejeztem, természetesen a Graduale és Offertórium nélkül. A Credo általában nagy tetszést

44 A bécsi udvari etikett megszabta, hogy a misét az udvari karmester feladata megkomponálni. Csak a magyar zenei egyesületek kérvényeinek és a magyar sajtó nyomásának engedve fogadták el Liszt miséjét.

45 Liszt Ferencz levelei báró August Antalhoz, 121. Nr. 48, 1867. április 23. „Betreffs des Credo bin ich Dir eine kleine Erklärung schuldig. Nach mehrfacher Überlegung entschloss ich mich, das Credo einfachst im gregorianischen Cantus Firmus zu halten, weil derselbe das traditionell kirchliche Substrat am kräftigsten darbietet, und sich der höchst solennen Funktion der Krönung wundervoll anschliesst.”

46 Ezek röviden: a) kérdés és közfelkiáltás: *Akarják-e királlyá koronázni az itt megjelentet? Igen!*; b) a király kötelezettségeinek felolvasása, a király esküje; c) a király jobb karjának és vállának szentelt olajjal való megkenése; d) felöltöztetés, a palást és a koronázási kard felvétele, az apostoli kereszt és zászló átadása; e) a korona fejre tétele; f) a jogar és országalma kézbe adása; g) a trón elfoglalása.

47 Ramann: i. m., 405. „Eine gewisse Ascetik spricht aus diesem Glaubensbekenntnis. Inmitten des Glanzes der Messe aber, und eingedenk des feierlichen Landesaktes, mit dem sie verknüpft ist, gewinnt dieser Hinweis auf die Väter und das Festhalten im Glauben noch besondere Bedeutung.”

aratott. A koronázás miatt megkövetelt rövid időtartam miatt H. Dumont egy régi, egyszerűen zsoltározó művét használtam fel, amelyet megharmonizáltam.⁴⁸

Az 1861 óta Rómában élő Lisztnek, aki naponta járt misére, bizonyára feltűnt, mennyivel rövidebb egy gregorián mise egy zenekarosnál. Miközben a műzenében a szöveg frázis- és perióduskerekítésekkel, esetleg ismétlésekkel és hosszú záróhangokkal hangzik el, a gregorián ének röviden és hatékonyan szólaltatja meg az előírt szöveget a beszéd ritmusában. Lisztet egyszerűen az idő szorítása készítette a gregorián ének választására a mise leghosszabb tétele számára.

Miért választotta Liszt Dumont miséjét, és nem egyet a hagyományos gregorián misék közül? Erre több oka is lehetett. Dumont miséjét nem ismerték Magyarországon, így egy új darab benyomását kelthette, és bár hasonlít a gregoriánra, mégis a dúr-moll hangrendszerben született, és emiatt Liszt számára ismerősebb, kényelmesebb volt. Ezenkívül még azt is gondolhatta, hogy a *Messe Royale* illik Magyarország királyához és királynéjához.

Feljebb már megvizsgáltuk Liszt liturgikus könyveit, amelyekben szerepelt az első Dumont-mise. Talán érdemes egy pillantást vetnünk az egyik Lambillotte által szerkesztett könyvre, a *Chants communs des messes-re*.⁴⁹ A modern törekvések szellemében francia nyelven és modern notációval készített kiadvány egy kyriale, azaz miseordináriumokat tartalmazó könyv.⁵⁰ A könyv végéhez mintegy függeléként csatolva olyasmit találunk, ami még francia szemmel is extravaganciának tűnhet: egy kétszólamú „gregorián” (plainchant musical) misét, amelyet Lambillotte komponált (5. *fakszimile a 384. oldalon*). Érdekes az énekszólamok jelölése a sor elején: „1. szólam, szoprán és tenor” illetve „2. szólam, alt és basszus”. Bár a mise, a címe szerint legalábbis, „két egyenlő hangra” készült, a megjelölés a tételek elején azt sugallja, hogy akár vegyeskarral is énekelhető, úgy, hogy a magas hangok a felső szólamot, a mély hangok az alsó szólamot énekelik. És így egész pontosan Liszt Credójának párhuzamos terceit látjuk viszont, azzal a különbséggel, hogy ezek a tercek itt szextekkel és más hangközökkel váltakoznak.⁵¹

Látta és ismerte Liszt ezt a misét? Nagyon valószínű, hogy igen. Dallamot keresve a Credóhoz talán nem a *Graduale Romanumot* lapozta fel, hanem ezt a kiad-

48 Göllicher: i. m., 169. „Meine Ungarische Krönungsmesse komponierte ich in kaum drei Wochen im Kloster *Francesca Romana*. Das ganze durfte nur 30 Minuten dauern, ich war aber schon in 25 fertig, *Graduale* und *Offertorium* natürlich ausgenommen. Das *Credo* gefiel allgemein sehr. Der bei der Krönung gewünschten kurzen Zeitdauer wegen benutzte ich dazu ein altes einfach psalmodierendes Werk von H. Dumont, das ich harmonisierte.”

49 Teljes címe: *Chants communs des messes d'après le Gradual Romain préparé par le R. P. Lamibillotte, S. J. [A misék közös énekei a tisztelendő Lambillotte S. J. atya által készített Graduale Romanum nyomán]*. Paris: Le Clere, 1858.

50 A könyv első részében gregorián ordináriumok, a második részében újonnan komponált ordináriumok, köztük Dumont két miséje is szerepel.

51 Az előző oldalon Lambillotte leírta, hogy ebből a miséből egy négyszólamú változat is készült, amely különnyomatként kapható, és amelyet ezzel a kétszólamú változattal váltakozva lehet énekelni. Ez azonban nem érvényteleníti a lehetőséget, hogy a kétszólamú változatot esetleg négy szólam énekelje.

Mouvement lent et religieux.
pp

1^{re} PARTIE.
SOPRANO ET TENOR.

2^e PARTIE.
ALTO ET BASSE.

(1) Ky-ri e,
Ky-ri e,
ter.
e-le-i-son.
e-le-i-son.

5. faksimile. Lambillotte gregorián miséjének kezdete

F *P Tutti.*

non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum sanctum
non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum sanctum

F *P*

Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem, qui ex
Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem, qui ex

F Soli. *F*

Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum
Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

6. faksimile. Részlet Lambillotte gregorián miséjének Credo tételéből

ványt, amely kifejezetten misetételeket ajánlott. Így Dumont miséjét keresve megtalálhatta a Lambillotte-misé is, és innen meríthette a harmonizálás és esetleg a párhuzamos tercmenetek ötletét is. Bárhog is történt, a *Magyar koronázási mise* Credója különleges tétel, annak bizonyítéka, hogy Liszt nemcsak jól bevált, egyéni és úttörő stílusában, hanem a régi egyházzene területén, idegen mintákból kiindulva is képes volt eredetit és meggyőzőt alkotni.

ABSTRACT

ÁGNES WATZATKA

THE CREDO BY HENRI DUMONT IN LISZT'S HUNGARIAN CORONATION MASS

The *Hungarian Coronation Mass* was composed for the coronation ceremony of the Emperor Franz Joseph and Empress Elizabeth as King and Queen of Hungary on June 8th, 1867. Franz Liszt composed wonderful music for choir, soloists, and orchestra, subtly including even Hungarian musical elements. The third movement, Credo, stands apart from the rest of the mass; its melodies sound like plainchant, and only the organ provides a rather economic accompaniment.

Based on intuition and supposition, early Liszt research only provided mistaken data about this mysterious movement. Unknown in most parts of Europe, the *Messe Royale* of Henri Dumont, a mass ordinary composed in the style of plainchant, became a much loved piece in France, included in practically every liturgical book since 1700. In the French liturgical books belonging to Franz Liszt in the Liszt Museum in Budapest, the *Messe Royale* appears in different melodic versions and notations, which are the result of its being extensively reproduced. The analysis of these different versions reveals which source Liszt used for his Credo and which of Liszt's 'artifices' were original or simply borrowed.

Through the examination of Liszt's correspondence, of informative biographical works, and of plainchant treatises from the 19th century, the mistaken information of early Liszt research can be replaced by new, detailed and accurate data regarding the musical adaptation by Liszt of the Credo movement from Henri Dumont's *Messe Royale*.

Ágnes Watzatka studied musicology, theology, and church music. Since 1992 she has worked as a musicologist at the Ferenc Liszt Academy of Music, Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre in Budapest. Her main fields of interest are the life and work of Liszt, and hymnology. She is the author of two books on Liszt. She regularly delivers papers at conferences, her articles and studies have been published in academic journals and conference volumes in Hungary and abroad. She is a member of the international study groups IMS and IAH. Since 2018 she has been working on her doctoral thesis 'Plainchant melodies in the workshop of Franz Liszt' which she is expected to finish by 2023.

Illyés Boglárka

CAMILLE SAINT-SAËNS – LISZT BARÁTJA ÉS FRANCIAORSZÁGI NÉPSZERŰSÍTŐJE

Camille Saint-Saënst köztudottan bensőséges kapcsolat és szellemi rokonság fűzte Liszt Ferenchez, aki jelentős hatással volt pályájára és művészetére. A magyar mester szimfonikus költeményei olyannyira inspirálták, hogy négy hasonló művet komponált, melyekkel meghonosította Franciaországban a Liszt által kifejlesztett új műfajt.¹ Ő is, mint Liszt, csodagyerekként indult, sokrétű tehetség volt, akinek Liszthez hasonlóan ártott is a sokoldalúság. Már fiatalon a négy legkitűnőbb zongorista egyikeként ünnepelték,² Liszt pedig „a világ első számú orgonistájának” nyilvánította, amikor Saint-Saëns előadásában hallotta a *Szent Ferenc prédikál a mada-raknak* című darabjának a francia muzsikusként készített orgonaátiratát.³ Ellenben komponistaként – éppen virtuóz előadóművészi hírneve miatt – hosszú ideig nehezen érvényesült a hazájában. A két muzsikusként azonban kölcsönösen nagyra becsülte és támogatta egymást. Saint-Saëns Liszt meghívására lett tagja az *Allgemeiner deutscher Musikvereine*nek. A mester befolyása alatt álló zenei társaság évente más-más városban rendezett fesztiváljain számos alkalommal tűzte műsorára a francia muzsikusként műveit,⁴ elsőként a *Les noces de Prométhée* kantátát a szerző vezényletével.⁵ Ugyancsak Liszt volt az, aki Saint-Saënst a *Sámson és Delila* befejezésére ösztönözte, amikor készülő operája részleteinek hűvös fogadtatása miatt elkedvetlenedett, és ő eszközölte ki az opera 1877. december 2-i weimari ősbemutatóját.⁶ Saint-Saëns

1 *Le rouet d'Omphale* (1872), *Phaéton* (1873), *Danse macabre* (1874), *La jeunesse d'Hercule* (1877).

2 Liszt Ferenc, Anton Rubinstein és Francis Planté mellett. „Saint-Saëns”, *Le Journal de Musique* 3/42. (15 février 1879), 3.

3 Jean Bonnerot: *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son œuvre*. Paris: Durand, 1922, 37. Az átirat magyar kiadása: *La prédication aux oiseaux: St. François d'Assise. Légende de François Liszt*, transcrit[e] pour l'orgue par Camille Saint-Saëns, Budapest–Leipzig: Rózsavölgyi, 1899.

4 Camille Saint-Saëns: *École buissonnière. Notes et souvenirs*. Paris: Pierre Laffite, [1913], 199.

5 Saint-Saëns-művek az ADMV fesztiváljainak műsorán: *Les noces de Prométhée*, Op. 19 (Weimar, 1870. május 27.); *Sonate pour violoncelle n° 1 en ut mineur*, Op. 32 (Halle, 1874. július 27.); *Concerto pour violon n° 1 en la majeur*, Op. 20; *Concerto pour piano n° 4 en ut mineur*, Op. 44; 3 *Rhapsodies sur des cantiques bretons*, Op. 7, No. 1 (Baden-Baden, 1880. május 20–22.); *La lyre et la harpe*, Op. 57 (Zürich, 1882. július 12.); ld. *Detaillierte Konzertprogramme des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, 1859–1937* (Internet Archive), McMaster University, <https://web.archive.org/web/20050316235226/http://www.humanities.mcmaster.ca/~admvl/list.htm>.

6 A zeneszerző egy 1901-es, Jules Combarieu-höz írt levelében, illetve *École buissonnière* (1913) című könyvében is megemlékezett arról, milyen fontos szerepet játszott Liszt az 1859 és 1876 között komponált mű elkészültében és a weimari Grossherzogliches Theaterben 1877. december 2-án tartott első

Danse macabre című szimfonikus költeményéből hatásos zongoraátíratot készített, amely a kompozíció magyarországi népszerűsítését is nagyban elősegítette.⁷ Erkel Sándor mellett Lisztnek abban is szerepe volt, hogy a sokat utazó zeneszerző-virtuóz ellátogatott Magyarországra, és 1879. március 5. és 9. között nagy sikerrel koncertezett Budapesten és Pozsonyban.⁸ Saint-Saëns nagyobb műveinek előadása érdekében tett erőfeszítései azonban nem mindig vezettek eredményre. Így például hiába fáradozott muzsikusbarátja *VIII. Henrik* című operájának budapesti és bécsi bemutatása ügyében.⁹ Podmaniczky intendánssal és Erkel Sándorral folytatott tárgyalásai kudarcát 1884. május 15-én Weimarban kelt levelében tudatta Saint-Saënszal, nem kis keserőséggel állapítva meg, hogy nincs befolyása a budapesti színházi és szimfonikus koncertélet irányítására: „Mindig elhessegettem magamtól a gondolatot, hogy Ön iránt Budapesten rosszindulattal viseltetnének. Különösnek és rendkívül igazságtalannak tartom azonban, hogy az Ön színpadi és szimfonikus művei mindmáig nem foglalták el Magyarországon azt a helyet, amely őket értékük szerint megilletné”.¹⁰ Liszt azzal is kifejezte francia barátja iránti megbecsülését, hogy neki ajánlotta *Második Mefisztó-keringőjének* mindhárom változatát.

A maga részéről Saint-Saëns rendszeresen játszotta Liszt műveit, szimfonikus költeményeiből zenekari hangversenyt rendezett, és négy kompozícióját átírta.¹¹ A mester halála után az ő emlékének ajánlotta 3. (c-moll, „Orgona”) szimfóniáját.¹² Liszt iránti csodálata azonban – mint erre Allan B. Ho felhívta a figyelmet¹³ – leg-

előadásában. A levelet idézi: Andreas Jacob: *Introduction*. In: Camille Saint-Saëns: *Samson et Dalila. Opéra en trois actes*. Livret français de Ferdinand Lemaire, traduction allemande de Richard Pohl. Éd. de Andreas Jacob, éd. du livret de Fabien Guilloux. Kassel: Bärenreiter, 2018, IX. *École buissonnière...*, 28.

7 Az átírat kiadása: Camille Saint-Saëns: *Danse macabre. Poème symphonique*, transcription pour piano par Franz Liszt. Paris: Durand, Schœnewerk et Cie, [1876]. Magyarországon az átíratot az ajánlás címezte, Sophie Menter mutatta be a Zeneakadémián 1877. január 22-én. 1879. március 9-én maga Saint-Saëns játszotta a pozsonyi Megyeháza üléstermében. Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban H-Bn), Plakát- és Kisnyomtatványtár, Zenei apró (1877) és Zenei szöveges plakát (1879).

8 Illyés Boglárka: „Egy zenei levél anatómiája. Saint-Saëns magyarországi turnéjának előzményei és háttere”. In: *Emlék–Emlékmű–Műemlék*. Szerk. Boreczky Anna, Dede Franciska, Szegő Iván. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae–Gondolat, 2021 (Bibliotheca Scientiae et Artis, 12.) (megjelenés alatt).

9 Liszt levele Saint-Saënshoz, 1884. április 29. In: „Lettres inédites de Liszt à Saint-Saëns”. Éd. Georges Lebas, *La Revue musicale* [numéro spécial Liszt] 9/7. (1^{er} mai 1928), 67.

10 Liszt levele Saint-Saënshoz, 1884. május 15. Uott, 68. Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, az idegen nyelvű forrásokat a saját fordításomban idézem.

11 Saint-Saëns Liszt-átíratái és azok keletkezésének éve: *La prédication aux oiseaux. St François d’Assise. Légende* (1863); *Improvisation sur la Beethoven-Cantate de F. Liszt* (1870); *Orphée, poème symphonique* (1875); *Sonate en si mineur* (1914).

12 Saint-Saëns egyik ma is gyakran játszott főművét, az 1886-ban komponált, Op. 78-as 3. szimfóniát 1886. május 19-én Londonban mutatták be. A Royal Philharmonic Society felkérésére írt művet Saint-Saëns Liszt tudtával és beleegyezésével ajánlotta a mesternek, 1886 márciusában zongorán be is mutatta neki, de megjelenésekor már csak Liszt emlékének ajánlhatta. Sabina Teller Ratner: *Camille Saint-Saëns, 1835–1921. A thematic catalogue of his complete works, I.: The instrumental works*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2002, 308–312.; Bonnerot: i. m., 127.

13 Allan B. Ho: „Saint-Saëns’s two-piano arrangement of Liszt’s Sonata. A final tribute”. In: *Liszt and His World. Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20–23 May 1993*. Ed. Michael Saffle. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1998 (Analecta Lisztiana, 1., Franz Liszt Studies Series, 5.), 340.

inkább abban mutatkozott meg, hogy élete végéig odaadón népszerűsítette hazájában a magyar mester életművét. Tanulmányomban azt vizsgálom, milyen szerepet játszhatott e kapcsolat Liszt zeneszerzői életművének franciaországi el- és megismertetésében; emellett – újabb és saját kutatási eredményekre támaszkodva – néhány ponton szeretném kiegészíteni, illetve pontosítani a Liszt és Saint-Saëns művészbáratságával kapcsolatos, elsőként Georges Servières által összefoglalt ismereteinket.¹⁴ Ezt szolgálja Belloni egy Liszt-hez írt, eddig nem ismertett és kiadatlan levelének közreadása, amely Saint-Saëns 1878-as Liszt-hangversenyéhez nyújt új adalékokat. Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött forrást (az apróbb tollhibák jelölés nélküli javításától eltekintve) betűhív átiratban és saját fordításomban közlöm a Függelékben.

École buissonnière című könyvének egy utalása szerint Saint-Saëns François Seghers¹⁵ otthonában, 1853-ban találkozott először Liszttel, mikor az hosszú idő után meglátogatta lányait Párizsban, és felkereste a gyermekei zenei nevelését irányító s a fiatal francia komponista útját is egyengető muzsikust.¹⁶ Ismeretségük azonban – mint 1867-től nyomon követhető, bensőséges hangú levelezésük is tanúsítja¹⁷ – csak később, Liszt 1866. március 4-től május 22-ig tartó párizsi tartózkodása idején vált szorosabbá. A mester ekkor azzal a fő céllal látogatott Párizsba, hogy felügyelje az *Esztergomi mise* próbáit, és részt vegyen a mű jótékony célú előadásán március 15-én a Saint-Eustache templomban. A rendelkezésre álló források alapján egyértelműnek tűnik, hogy a két művész Metternich hercegné Sándor Paulina közvetítésével került közelebbi, baráti viszonyba. A hercegné férje, Richard von Metternich 1859 és 1871 között a Habsburg Birodalom, illetve Ausztria–Magyarország párizsi követe volt. Saint-Saëns a házaspár közeli barátai közé tartozott, és gyakori vendége volt a követség híres zenés estjeinek.¹⁸

Liszt befolyásos pártfogójaként a hercegné mindig számíthatott Saint-Saëns közreműködésére: a francia muzsikusként már az 1860-as évek első felében rendszere-

14 Liszt és Saint-Saëns kapcsolatáról az életrajzok mellett ld. különösen Georges Servières: „L’amitié de Liszt et de Saint-Saëns”, *Le Ménestrel* 84/28. (14 juillet 1922), 297–299.; Hamburger Klára: „Két nemes muzsikusként, akik nyitott szívvel hallgatták egymást. Liszt Ferenc kiadatlan levelei Camille Saint-Saënshez”, *Magyar Zene* 28/4. (1987), 426–436.; Ho: i. m. – Egy-egy rész kérdést vizsgál: Lynne Johnson: „Saint-Saëns’s 1878 Concert of Liszt’s Orchestral and Choral Works. A New Perspective”. In: *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l’Europe du XIX^e siècle*, sous la direction scientifique de Malou Haine et Nicolas Dufetel, en collaboration avec Dana Gooley et Jonathan Kregor. Paris: Vrin, 2012, 541–548.; Dana Gooley: „Saint-Saëns and the Performer’s Prestige”. In: *Camille Saint-Saëns and his world*. Ed. Jann Pasler. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2012., 98–126.; Jacob: i. m.

15 François Seghers (1801–1881) belga származású hegedűművész, karmester.

16 Saint-Saëns: *École buissonnière*..., 252–253.

17 A kiadott levelek döntő többségét La Mara, Georges Lebas és Hamburger Klára publikálta, ld. Franz Liszt: *Briefe*. Gesammelt, hrsg. von La Mara [Marie Lipsius], I–VIII. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1893–1905 (a továbbiakban FLBR); *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, I–III. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1895–1904 (a továbbiakban BRHZ); *Lettres inédites*..., Hamburger: *Két nemes muzsikusként*...

18 Saint-Saëns és Metternich hercegné kapcsolatáról bővebben: Illyés Boglárka: „Pártfogó, csodáló és barát. Metternich hercegné Sándor Paulina levelei Camille Saint-Saënshez”, *Lymbus. Magyarisztudományi Forrásközlemények* 2019, 573–601.

sen játszott Liszt-darabokat a követségen, saját hétfői zenés estjein és más szalokban, némelyeket koncertjei műsorára tűzött, illetve tanítványaival is megismertetett. Nagy szó volt ez akkoriban, mivel Liszt virtuóz előadói hírneve egykori diadalai helyszínén sokáig beárnyékolta zeneszerzői tekintélyét. Saint-Saënsen kívül más neves francia zongoristák még az 1860-as évek végén sem játszottak tőle mást, mint átiratokat.¹⁹

A hercegné 1866. március 8-i Liszt-estélye a két zongoravirtuóz-zeneszerző közös játékaról lett nevezetes: Liszt és Saint-Saëns a bemutatás előtt álló zenei újdonság, az *Esztergomi mise* Sanctus és Credo tételét adta elő négykezes átiratban. Az emlékező esemény Liszt Carolyne hercegnőnek szóló, március 10-i leveléből,²⁰ valamint Saint-Saëns és Metternich hercegné későbbi visszaemlékezéseiből²¹ vált ismertté. Ezek alapján joggal lehetett feltételezni, hogy a két híres virtuóz bravúrosan sikerült produkciója nem volt előre eltervezve, és Saint-Saënsnak a mise zenekari partitúrájából kellett lapról játszania.²² Ennek azonban ellentmond Metternich hercegné 1866. március 7-i levele,²³ mely szerint Liszt – az ő közvetítésével – a teljes mű négykezes zongoraátiratát eljuttatta Saint-Saënsnak a csütörtöki koncert megelőző napon. Emellett Liszt Paulínának szóló, szerda reggeli levele is tanúsítja, hogy a mester azzal a kifejezett kívánsággal küldte el a hercegnének a négykezes zongorakivonatot, hogy annak részletét másnap Saint-Saënszal bemutassák a hercegi pár előtt.²⁴ Az előzményeket 1865. április 28-i, szintén a hercegnéhez írt levele világítja meg.²⁵ Ebből kiderül, hogy Liszt maga kérte a meghallgatást, miután régóta szándékában állt nagy zenekari műveit, mindenekelőtt az *Esztergomi misét* és a *Dante-szimfóniát* Párizsban megismertetni. Nyilván kiváló lehetőségnek tartotta a Metternich hercegné szalonjában való fellépést művei népszerűsítésére, és alighanem párizsi előadásukban is segítséget remélt Paulina kapcsolatai révén. A hercegnétől hallottak alapján nem volt ismeretlen előtte, hogy Saint-Saëns, akinek tehetségét nagyra értékelte, foglalkozik műveivel, és sikerrel játssza őket a követségen.²⁶

Mindez arra mutat, hogy a két muzsikusz Metternich hercegné 1866. március 8-i estélye után került közvetlen, baráti viszonyba, nem függetlenül Liszt akkoriban dédelgetett párizsi terveitől. A közös produkcióval Liszt mintegy első számú

19 Liszt Ferenc levele Franz Servais-hez, 1869. december 20. Malou Haine: *Franz Servais et Franz Liszt. Une amitié filiale*. Liège: Mardaga, 1996 (Collection Musique-musicologie), 50–51. Idézi: Ho: i. m., 335.

20 Liszt Ferenc levele Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz, 1866. március 10., FLBR, VI, 98.

21 Pauline Metternich-Sándor: *Geschehens, Gesehenes, Erlebtes*. Wien–Berlin: Wiener Literarische Anstalt, 1920, 106.

22 A forrásokat idézi és kommentálja: Alan Walker: *Liszt Ferenc, III.: Az utolsó évek 1861–1886*. Ford. Fekjérvári Boldizsár. Budapest: Editio Musica, 2003, 108–109.

23 Metternich hercegné levele Saint-Saënsnak, [Párizs, 1866. március 7.]. In: Illyés: *Pártfogó, csodáló és barát...*, 584.

24 Liszt „szerda reggeli”, nyilvánvalóan 1866. március 7-én írt levele Metternich hercegnéhez, *Napkelet* 1936, 226. A folyóirat ezt a levelet, néhány másikkal együtt Metternich hercegné lánya, Klementine hercegnő szívességéből közölte 1936-ban, magyar fordításban. A levelek eredetije sajnos nem volt fellelhető.

25 Liszt levele Metternich hercegnéhez, Vatikán, 1865. április 28. Uott, 225–226.

26 Bővebben ld. Illyés: *Pártfogó, csodáló és barát...*, 577–578.

francia propagálójának ismerte el Saint-Saënst, és hosszú, héthetes tartózkodása során más nagy műveivel is megismertette. Egy további emlékezetes fellépésükre is sor került ekkor Gustave Doré szalonjában 1866. május 11-én, amikor a *Dante-szimfóniát* játszották két zongorán.²⁷

Saint-Saëns valóban egyedülálló szószólója lett Liszt műveinek, jóllehet e látogatását követően a mester hosszú időre hátat fordított Franciaországnak. Ismeretes, hogy az *Esztergomi mise* 1866. március 15-i bemutatója a Saint-Eustache templomban katasztrofális bukás volt, amelynek nyomán a mű éles kritikát kapott, szerzője pedig gúny tárgyává vált a sajtóban. Habár Saint-Saënsen kívül Auber, Rossini, Gounod és Massenet is kiállt Liszt mellett, zenéjét kevés francia ismerte és értette 1866 tavaszán. Még egykori barátai, Berlioz és Joseph d'Ortigue sem támogatták.²⁸ Saint-Saëns azonban, röviddel a balul sikerült premier után műsorára tűzte a *Két legenda* második, *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár* című darabját,²⁹ és ami fontosabb, ekkor kezdte kétzongorás átiratban propagálni a szalonokban Liszt szimfonikus költeményeit, neves művészek közreműködésével. „Saint-Saënsnak és Planténak szenvedélyükké váltak szimfonikus költeményeim, amelyek szép csendben kezdenek utat törni maguknak” – írta Liszt Párizsból Carolyne hercegnőnek 1866. május 10-én.³⁰ Gustave Doré már említett, másnapi estéjén például Saint-Saëns a *Les Préludes*-öt adta elő Francis Plantéval a szerző kérésére.³¹ 1867. május 31-én, Mme Érard szalonjában a *Les Préludes*-öt, a *Tassót* és a *Hősi siratót* játszotta Plantéval „istenien és óriási sikerrel”, Berlioz jelenlétében.³² 1868–1869 telén saját zenés estjein főként Augusta Holmès volt a partnere egybeköltözött a *Hungaria* sikerre vitelében.³³

A művek előadásához szükséges kották Liszt egykori személyi titkáránál és barátjánál, Gaetano Belloninál rendelkezésre álltak Párizsban, mivel Liszt annak idején az *Esztergomi mise* partitúrájával és zenekari szólamanyagával együtt a szim-

27 Ehhez ld. Liszt 1866. május 10-i és 12-i levelét Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz, (FLBR, VI, 119–120.), valamint Gustave Doré Charles-Ernest Beuléhez írt, 1866. május 11-i levelét, amelyből kiderül: a vendéglátónak csupán egy nap állt rendelkezésére, hogy „a nagy művészhez méltó” közönséget szervezzon. Ld. Nicolas Dufetel: *Franz Liszt dans les Archives de France (1824–1887). Enquête archivistique à l'occasion de la Commémoration nationale de 2011*, 32. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01422194/document>

28 Walker: i. m., 110–113.

29 Az 1866. április 20-i koncertről ld. Liszt levele Cosima von Bülow-hoz, 1866. április 12. In: Franz Liszt: *Lettres à Cosima et à Daniela*. Éd. Klára Hamburger. Liège: Mardaga, 1996 (Collection Musique-Musicologie), 56.

30 FLBR, VI, 119.

31 Ugyanezen az estén Saint-Saëns a *Dante-szimfónia* Liszttel előadott kétzongorás változatának első szólamát, a Beethoven *Athén romjai* című művének témájára írt *Fantáziát* és az egyik Szent Ferenc-legendát is eljátszotta, ld. Liszt levele Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz, 1866. május 12., (FLBR, VI, 120.)

32 Ld. Émile Ollivier levelét Liszthez, 1867. június 2., BRHZ, III, 78–79.; Liszt levele Saint-Saënshoz, 1867. július 5.; Hamburger: *Két nemes muzsikusk...*, 428–429.; Liszt köszönőlevele Plantéhoz, 1867. július, FLBR, VIII, 193–194.

33 Saint-Saëns levele Liszthez, 1869. június, BRHZ, III, 98–99. – Augusta Holmès (1847–1903) ír származású francia zeneszerző.

fonikus költeményekét is elküldette neki Lipcséből veje, Émile Ollivier közvetítésével,³⁴ és Saint-Saëns személyesen Lisztől is kapott, illetve Németországban is beszerezhetett kottákat.³⁵ Belloni később is segíthette a zeneszerzőt, amikor az a saját költségén hangversenyt rendezett Liszt zenekari és oratorikus műveiből a Salle Ventadourban³⁶ százötven zenésszel, a saját vezényletével. Az 1878. március 18-i koncert műsorán a következő művek szerepeltek: *Ünnepi hangok (Festklänge)* szimfonikus költemény, a *Dante-szimfónia*, a *Krisztus-oratórium* két részlete (Pásztorok a jászolnál, Háromkirályok indulója), a *Faust-szimfónia* Margit-tétele, valamint az egyik Magyar rapszódia zenekari átírat. Liszthez írt 1878. március 19-i levele alapján Belloni ebben az időben a Théâtre-Italien igazgatóságának munkatársaként működött, és ő hívta meg az eseményre a teljes zenei sajtót. Így válik érthetővé, hogy Saint-Saëns Liszt tudta nélkül rendezhette meg a hangversenyt, illetve hogy a mester Belloni említett leveléből értesült annak programjáról, sikeréről.³⁷ A Salle Ventadour-beli Liszt-est – bár messze elmaradt Saint-Saëns várakozásaitól³⁸ –, jóval sikeresebbnek tűnik az 1866-osnál Liszt elégedettsége, elismerő reakciói,³⁹ valamint a sajtóvisszhang alapján.

Az Armand Gouzien⁴⁰ főszerkesztésében megjelenő *Le Journal de musique* lelkes kritikát közölt a koncertről, amely „nagy számú művészt és műkedvelőt vonzott”. Névtelen szerzője egyaránt méltatta Saint-Saëns bátor vállalkozását, karmesteri

34 Liszt levele édesanyjához, 1866. január 14. In: *Franz Liszt's Briefe an seine Mutter*. Aus dem Französischen übertr. und hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1918, 152.

35 Saint-Saëns az 1860-as évek végétől gyakran koncertezett a német államokban, ill. Németországban. Liszt *Magyar fantáziáját* például 1870. január 1-jén a weimari udvarban játszotta, mielőtt márciusi párizsi koncertjének műsorára tűzte volna, ld. Saint-Saëns levele Liszthez, 1870. február 11. BRHZ, II, 340.

36 A korabeli források általában „Théâtre-Italien” néven hivatkoznak a hangverseny helyszínére, mivel az épületet 1841 és 1878 között a párizsi Olasz Színház (1801–1878) használta. A termet ekkor, a színház fennállásának és Léon Escudier igazgatóságának (1876–1878) utolsó hónapjaiban már nem bérelte állandó olasz operatársulat, ld. Nicole Wild: *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807–1914*. Préface de Joël-Marie Fauquet. Lyon: Symétrie; [Venise]: Palazzetto Bru Zane, 2012 (Perpetuum mobile), 199–202.

37 A levél átíratát és mellékleteit ld. a tanulmány függelékében. Mint azt a nyomtatott műsorlap kézírásos javítása tanúsítja, a hangversenyt eredetileg március 13-ára, szerdára hirdették meg. A *Dante-szimfónia* rövid ismertetőjét minden bizonnyal Saint-Saëns írta.

38 Saint-Saëns szerint kicsi volt a közönség, mivel a koncertet nem hirdette meg tisztességesen a színház, a madridi muzsikushallgatókból álló *Estudiantina española* plakátjai mindent elborítottak; a teljes létszámban megjelent zenei sajtóban ugyan jóindulatú kritikák jelentek meg, de szerzőik a művek jelentőségét nem ismerték fel. Ld. Camille Saint-Saëns: *Harmonie et mélodie*. Paris: Calmann Lévy, 1885, 155–158. Idővel csak nőtt Saint-Saëns elégedetlensége: a közönség ellenségessége mellett a muzsikuskok vonakodását is a nehézségek között említette, és szinte teljes sikertelenségről beszélt. Ld. Saint-Saëns: *École buissonnière...*, 201.

39 Liszt levele Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz, 1878. március 22., FLBR, VII, 211–212.; Liszt köszönőlevele Saint-Saënshoz, 1878. március 30. In: *Hamburger: Két nemes muzsikusk...*, 430.

40 Armand Gouzien (1839–1892) magyarbarátságáról ismert zeneszerző, újságíró, kritikus, miniszteri-umi hivatalnok. Lapijában, a *Le Journal de Musique*-ben (1876–1882) rendszeresen közölt magyar vonatkozású cikkeket, kottamellékleteket, de maga is készített átíratot pl. Darázs Miska kompozícióból, illetve a Rákóczi-indulóból. Ld. a Bibliothèque nationale de France online katalógusát: <https://catalogue.bnf.fr/>

teljesítményét és az ekkor bemutatott műveket. Jóllehet bizonyos fenntartásokat is megfogalmazott a műsorral kapcsolatban – a *Faust-szimfónia* Margit-tétele például „túlságosan hosszúnak tűnt a közönség számára” –, cikkében Liszt zenéjének értékeit hangsúlyozta: költőiségét, fennkölt szépségét, hazafias tüzét. A *Dante-szimfóniáról*, Liszt egyik leginkább újító művéről például így írt:

A Dante-szimfónia két részlete, a *Pokol* és a *Purgatórium* zenéje⁴¹ elsőrendű. Akad bennük néhány terjengős passzus, de vitathatatlan, hogy e két darab olyan csodálatos ihletettséggű részeket tartalmaz, mint a pompás hegedűdallam, a *Purgatórium* oly költői és komor hangulatú kezdete, vagy a kórus belépésének megkapó pillanata.

Hasonlóképpen rokonszenvvvel szólt a recenzens a *Krisztus-oratórium* első részének elhangzott két tételéről: a napkeleti bölcsek menetének „nemes és szép” zenei témájáról, valamint a Pásztorok a jászolnál epizódrról, amely szerinte költőien finom és lágy, népiesen egyszerű, mégis eredeti és szívhez szóló zene. A cikkszerzőt különösen a hangverseny zárószámaként előadott, közelebbről nem azonosítható Magyar rapszódia győzte meg leginkább, amelynek dicsérte patrióta hevületét és briliáns hangszerelését.⁴²

Kevésbé volt egyértelmű a *Revue et Gazette musicale de Paris* viszonylag jobban tájékozott kritikusának értékelése: Liszt szép és hatásos zenei gondolatai (a *Dante-szimfónia* Paolo és Francesca epizódja és *Purgatórium-tétele*, a *Krisztus-oratórium* részletei) mellett fárasztó bőbeszédűségét, a hallgatótól túl nagy szellemi erőfeszítést igénylő, érthetetlen modernségét is kiemelte az *Ünnepi hangok* szimfonikus költemény és a *Faust-szimfónia* Margit-tétele kapcsán. A *Magyar rapszódia*kat csupán bravúros feldolgozásokként értékelte. Saint-Saëns „bátor vállalkozását” illetően azonban leszögezte, hogy „e korban, amikor Berliozt ünneplik, Liszt mint szimfonikus szerző sem maradhatott ismeretlen”. Konklúziójában utalt arra, hogy az előadás – részben a zenészek ellenállása miatt – nem volt hibátlan, ám elismeréssel illette Saint-Saënst odaadásáért, határozott, precíz dirigálásáért és tökéletes műismeretéért. A karmestert – mint írta – a végén visszahívta és ünnepelte a közönség, ami csekély, de megérdemelt kárpótlás volt, amiért a koncert bizonyára nem mindenben sikerült úgy, mint remélte, habár „a terem kellően megtelt, egyetlen darab sem maradt taps nélkül, és a legendás nemtetszés-nyilvánítást sem lehetett hallani”.⁴³

E jóindulatú, bár nem túl szakavatott kritikák fényében egyetérthetünk Lynne Johnson megállapításával, miszerint az 1878. március 18-i hangverseny jelentős, előremutató változást hozott a zeneszerző Liszt franciaországi megítélésében,⁴⁴ hozzátevé, hogy a koncert – mérsékelt, de egyértelmű – sikeréhez jól felépített stratégia vezetett. Saint-Saëns érdeme nemcsak abban áll, hogy kezdeményezte

41 Valójában a teljes *Dante-szimfónia* elhangzott, vagyis a művet záró Magnificat is, amely női kart és szoprán szólístát alkalmaz.

42 „Nouvelles de partout”, *Le Journal de Musique* 2/96. (30 mars 1878), 4.

43 „Concerts et auditions musicales”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/12. (24 mars 1878), 94–95.

A cikk Hamburger Klára magyar fordításában is megjelent: *Hamburger: Két nemes muzsikussal...*, 434–436.
44 Johnson: i. m., 543–545.

Liszt szimfonikus és oratorikus kompozícióinak franciaországi megismertetését, hanem abban is, hogy hosszú évek kitartó munkájával előkészítette a terepet ezen újító művek befogadására. Ezen nem változtat az sem, hogy nem ő, hanem Jules Étienne Padeloup mutatott be Liszttől Franciaországban először szimfonikus költeményt: 1869. október 31-én a *Les Préludes*-öt;⁴⁵ két héttel a Saint-Saëns által rendezett Liszt-est előtt, 1878. március 3-án pedig a *Tassó*t dirigálta nagy sikerrel egy teltházas *concert populaire*-en, amelyen Saint-Saëns népszerű 4. zongoraversenye is felcsendült.⁴⁶ Joggal feltételezhetjük, hogy e rövid és változatos, „háttérismeret nélkül is élvezhető”⁴⁷ szimfonikus költeményeket Saint-Saëns javasolta és ismer-tette meg Padeloup karmesterrel, aki később az ő tanácsait követve vitte sikerre a *Faust-szimfóniát*. Mint arról 1883. február 9-i levelében maga számolt be Lisztnek, Saint-Saëns az elejétől a végéig eljátszotta és elmagyarázta neki a művet, amelyről Arthur Friedheimmel⁴⁸ közösen ismertetést írt, és azt tanácsolta: először csak az első részt adja elő zenekarával, mielőtt a teljes szimfóniát bemutatná.⁴⁹

Francia művészbarátjának köszönhetően Liszt nagy művei immár ott szerepeltek a Cirque Napoléonban rendezett „népszerű koncertek” és a rangos párizsi hangversenytermek műsorán. Az 1878-as párizsi világiállítás keretében a Trocadéro-palotában rendezett, szeptember 28-i orgonahangversenyen Saint-Saëns két Liszt-művet is nagy sikerrel adott elő a többezres közönség előtt: a *Szent Ferenc prédikál a madaraknak* saját orgonaátíratát, valamint – Franciaországban először – a *Fantázia és fuga az „Ad nos, ad salutarem undam”* korál dallamára című orgonaművet;⁵⁰ ez utóbbit, amely Meyerbeer *Prófétájának* egyik motívumát dolgozza fel eredeti módon, Saint-Saëns a valaha a hangszerre írt legkülönlegesebb műként értékelte.⁵¹

Jóllehet Saint-Saëns, a népszerű virtuóz Liszt-interpretációi kedveltek voltak, a magyar mester zeneszerzői megítélése ekkor még korántsem volt egyöntetű a kritikusok körében. Antoine-François Marmontel⁵² Lisztnek szentelt kétrészes

45 „Nouvelles diverses. Paris et départements”, *Le Ménestrel* 36/48. (31 octobre 1869), 383. A műsor „Prélude”-ként adja meg a mű címét, és közli Lamartine *Nouvelles Méditations poétiques* című kötetének részletét, amelyet Liszt mottóul választott.

46 „Semaine musicale”, *Le Journal de Musique* 2/93. (9 mars 1878), 1–2.

47 Ld. Saint-Saëns elemzését a *Tasso*, valamint a *Les Préludes* c. szimfonikus költeményről: Camille Saint-Saëns: *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870–1921*. Présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret. Préface de Yves Gérard. Paris: Vrin, 2012 (Musicologies), 216.

48 Arthur Friedheim (1859–1932) orosz származású, kiváló zongoraművész, Liszt egykori tanítványa, akkoriban Saint-Saëns muzsikustársa hétfői zenés estjein.

49 Saint-Saëns levele Lisztnek, 1883. február 9., BRHZ, III, 395–396.

50 „Concerts et auditions musicales”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/40. (6 octobre 1878), 321. A hangverseny sikeréről így számolt be Lisztnek Hubay Jenő 1878. november 29-én Párizsban kelt, német nyelvű levelében: „St. Saëns különösen a *Szent Ferenc prédikál a madaraknak* legendával aratott nagy sikert, igazán csodálatosan adta elő. Számos orgonakoncertre került sor, de egyik orgonista sem tudott olyan tartós sikert elérni, mint éppen St. Saëns. A fő ok valószínűleg az ő páratlan virtuozitása és a jó műsorválasztás.” BRHZ, II, 319.

51 Saint-Saëns: *École buissonnière...*, 173.

52 Antoine-François Marmontel (1816–1898) zongorista, zenei író és nagytekintélyű zongoratanár. Tanítványai közé tartozott Georges Bizet, Vincent d’Indy, Louis Diémer, Francis Planté és Claude Debussy.

cikkében, amely nem sokkal a Salle Ventadour-beli Liszt-est, és mint kiderül, egy szintén Saint-Saëns által kezdeményezett egyházzenei Liszt-hangverseny⁵³ után jelent meg a *Le Ménestrel* „Híres zongoraművészek” sorozatában,⁵⁴ külön kitért a mester úgymond „túlságosan modern és szofisztikált” zenekari műveire. Szerinte Liszt – Wagner zászlóvivőjeként – az „egyik legbuzgóbb bajnoka az absztrakt tudománynak”, amelynek „első szabálya, hogy zenei hatásait az egészséges zenén kívül keresi”.⁵⁵ Marmontel úgy vélte: Liszt előadói sikerei feledtették az egyszerű formákat a komponistával, akit az új hajszolása, a szokatlan szeretete rögzös utakra vezetett.⁵⁶ E példa alapján talán könnyebben érthető, mennyire gátolta Liszt jelentős zeneszerzőként való elismerését Franciaországban az, hogy egyrészt zongoravirtuózként, másrészt Wagner híveként tartották számon – a német komponistára az 1880-as évek első feléig ellenszenvvel tekintettek a franciák –, s hogy miért tekinthető különösen fontosnak az a sokrétű, személyes propaganda, amelyet Saint-Saëns a továbbiakban is lankadatlanul folytatott.

1880. április 22-én fényes sikerrel mutatta be a h-moll szonátát: Liszt nagyszabású, akkor még inkább hírhedt zongoradarabját „mesteri könnyedséggel” interpretálta nyitószámként a Pleyel-teremben adott nagy szezonzáró hangversenyen, amelyet a Gounod *Faust-kerengőjére* írt parafrázissal zárt.⁵⁷ Egy leveléből kiderül, hogy 1882–1883 telén Friedheimmel játszott Liszt műveit két zongorán hétfői zenés estjein, s hogy népes közönsége körében nagy tetszést váltott ki a *Faust-szimfónia*, a *Hungaria* és a *Les Préludes*.⁵⁸ 1885. január 16-án a *La Trompette* nevű zenei társaság⁵⁹ koncertjén mutatta be Liszt *Orpheusz* című szimfonikus költeményének saját átíratát, amelyet valószínűleg az előző év végén komponált.⁶⁰ A zongorára, hegedűre és gordonkára készített átíratot Liszt még ebben az évben megjelentette a Breitkopf & Härtel kiadónál.⁶¹ Saint-Saëns külföldi és vidéki turnéin is rendszeresen műsorára tűzte Liszt kompozícióit.⁶² Végül, a Salle Gaveau-ban 1913. november 6-án adott búcsúkoncertjén a nagyszabású „*Ad nos*” fantázia és fúgával tiszteltett Liszt emléke előtt.⁶³

53 A Saint-Eustache-ban rendezett esemény, úgy tűnik, nem kapott sajtóviszhangot.

54 Antoine-François Marmontel: „Les pianistes célèbres: Silhouettes et médailles, XXX, Liszt I-II.”, *Le Ménestrel* 44/19. (7 avril 1878), 147–149.; ill. *Le Ménestrel* 44/20. (14 avril 1878), 156–157. A cikksorozat később könyv formában is megjelent.

55 Uott, 156.

56 Uott, 157.

57 „Concerts et auditions musicales”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/17. (25 avril 1880), 133.

58 Saint-Saëns levele Liszthez, 1883. február 9., BRHZ, III, 396.

59 A párizsi *La Trompette* nevű amatőr kamarazenei társaságot, amely számára Saint-Saëns több darabot komponált, Émile Lemoine (1840–1912) mérnök, matematikus alapította 1860-ban.

60 Ratner: i. m., 472.

61 Liszt levele Saint-Saënshoz, 1885. január 27. *Lettres inédites...*, 69. A szövegközlésben szereplő „Hurtel” „Härtel”-nek olvasandó. A kotta Lipcsében és Brüsszelben jelent meg: *Orphée. Poème symphonique de F. Liszt*. Transcrit pour piano, violon et violoncelle par Camille Saint-Saëns. Leipzig–Bruxelles: Breitkopf & Härtel, [s.d.].

62 Néhány külföldi előadást regisztrál: Ho: i. m., 337. Gyakori lyoni fellépéseinek programjához ld. Marc Zajtmann: *La vie musicale à Lyon au XIX^e siècle*. Dissz. 2000, 492–497.

63 Bonnerot: i. m., 199.

Saint-Saëns Liszt számos művének előadása mellett azzal is hozzájárult a magyar mester zenéjének népszerűsítéséhez, hogy cikkekben és könyvekben világított rá kompozícióinak, különösen szimfonikus költeményeinek eredetiségére. Az e tárgyban született első cikke – amelyben a Franciaországban akkor még ismeretlen *Mazeppát* remekműként méltatta – 1872 decemberében jelent meg a *Renaissance Littéraire et Artistique* hasábjain, Phémus álnéven.⁶⁴ A *Le Voltaire*-ben 1879. augusztus 17-én publikált cikkében visszatért a Salle Ventadourban egy évvel korábban rendezett hangversenyre és az ekkor bemutatott művekre.⁶⁵ Írásában megállapította, hogy Liszt – akit makacsul nagy zongoristának neveznek, csak hogy ne kelljen elismerni, hogy ő korunk egyik nagy zeneszerzője – elsőként merte megújítani a zenekari muzsikát, amikor a Beethoven és Berlioz által jelzett úton tovább haladva megteremtette a szimfonikus költemény új műfaját, és emancipálta a hangszeres zenét.⁶⁶ A „tisztá zene” hívei által sokat kritizált programzenéjének védelmében a *Tasso*, a *Les Préludes*, az *Orfeusz* és a *Mazeppa* című szimfonikus költemények elemzésével kimutatta: Liszt „oly eleven, színes és dallamos zenéje” az irodalmi rész ismerete nélkül is élvezhető, ugyanakkor azáltal, hogy a zenéhez gondolat kapcsolódik, ami a lélek minden képességét megmozgatja, a művészet csak nyer, hiszen „szélesebb lesz a hatóköre, formailag pedig nagyobb változatosságra és nagyobb szabadságra tesz szert.”⁶⁷ A cikket egy héttel később a *La Revue du Monde musical et dramatique* is leköszölte, majd kisebb módosításokkal Saint-Saëns beillesztette 1885-ben megjelent, *Harmonie et mélodie* című kötetébe.⁶⁸

Mindezen erőfeszítései elvitathatatlan szerepet játszottak Liszt 1886. tavaszi, diadalmas párizsi visszatérésében.⁶⁹ Az *Esztergomi mise* Édouard Colonne vezénylete második előadása március 25-én, a Saint-Eustache-ban lelkes fogadtatásra talált mind a közönség, mind a sajtó részéről. Igaz, a sikerben egyéb tényezők is közrejátszottak. A *Le Courrier de Cannes*-ben 1886. április 4-én megjelent cikk szerzője például a francia delegáció 1885-ös magyarországi diadalútjával⁷⁰ magyarázta azt a lelkesedést, amellyel a „kitűnő zeneszerzőt és művészt” fogadták.⁷¹ A kedvező

64 „Le patriotisme musical...”, *Renaissance Littéraire et Artistique* 1/36. (28 décembre 1872), 285–286. A *Mazeppa* franciaországi bemutatójára 1874. február 4-én, a Théâtre du Châtelet-ben került sor, ld. *Le Ménestrel* 40/10. (8 février 1874), 79.

65 *Le Voltaire* 2/408. (17 août 1879), 3. Újraaközlése: Saint-Saëns: *Écrits...*, 213–217.

66 Saint-Saëns: *Écrits...*, 213–214.

67 Uott, 216–217.

68 Saint-Saëns: *Harmonie et mélodie...*, 155–172. A kiadástörténethez ld. Marie-Gabrielle Soret jegyzetét: Saint-Saëns: *Écrits...*, 213. A kötetben megjelent írást Liszt is olvasta, ld. Liszt köszönőlevelét Saint-Saënshez, 1885. augusztus 21., FLBR, VIII, 417.

69 Johnson: i. m., 547.

70 A mintegy negyventagú, művészekből, írókból, újságírókból és más kitűnőségekből álló francia delegáció 1885. augusztus 9. és 20. között az Írók és Művészek Társasága meghívására járt Magyarországon Ferdinand de Lesseps vezetésével. A résztvevők között volt például Léo Delibes és Jules Massenet is. Az utazás fő célja az Országos Kiállítás és Budapest megtekintése volt, de a francia vendégek hazánk más vidékein, így a Magas-Tátrában és az Alföldön is megfordultak, és mindenütt lelkes ünnepelésben részesültek. Ld. Lelkes István: *A magyar-francia barátság aranykora, 1879–1889. Fejezet a magyar liberalizmus történetéből*. Budapest: Sárkány-Nyomda Rt., 1932, X. fejezet.

71 Dufétel: i. m., 36–37.

fordulat alighanem az ekkoriban kibontakozó szimbolista mozgalom hatásának is köszönhető volt.⁷² A fiatal Julien Tiersot „monumentális szimfonikus költeményként” méltatta a művet, szerzőjét pedig az „igazi művészi hazájába” visszatérő géniuszként köszöntötte a *Le Ménestrel* március 28-i számában.⁷³ Ugyanebben a lapszámban látott napvilágot Amédée Boutarel cikksorozatának⁷⁴ első része Liszt szimfonikus életművéről, amely a „modern esztétika”, vagyis a szélsőségesen idealista, a költészet és a zene szintézisét mindennél többre értékelő francia szimbolizmus⁷⁵ jegyében értelmezte a zeneszerző műveit, aki – Beethovenhez hasonlóan – „megelőzte századát”.⁷⁶ Összességében sikeres volt a *Szent Erzsébet-oratórium* több ezer nézőt vonzó, sebtében előkészített premierje is.⁷⁷ A Liszt tiszteletére adott számos fogadás közül a legfényesebb a Munkácsy házaspár március 23-i zenés estje volt Saint-Saëns, Louis Diémer,⁷⁸ Juliette Conneau,⁷⁹ Martin-Pierre Marsick⁸⁰ és más művészek fellépésével.⁸¹ Hatalmas lelkesedést váltott ki az illusztris vendégseregéből, amikor a nyilvános szerepléstől hosszú idő óta tartózkodó idős mester végül maga is zongorához ült.⁸²

Az ekkor fellángolt Liszt-kultusz nem volt tartós Franciaországban. Öt évvel szeretve tisztelt pályatársának halála után, 1891 augusztusában Saint-Saëns újabb jelentős cikket írt Lisztről, amely az amerikai *The Century Illustrated Monthly Magazine* 1893. februári számában jelent meg először, angol fordításban.⁸³ E személyes

72 Az új művészeti mozgalom kezdetét hivatalosan Jean Moréas szimbolista kiáltványának megjelenésétől szokás számitani (*Le Figaro*, 18 septembre 1886). Ezekben az években fedezi fel a közönség Verlaine, Rimbaud és Mallarmé nagy, jellegzetesen szimbolista műveit, jóllehet azok a fogalom megalkotása előtt születtek. Judit Maár–Anikó Ádám: „Le symbolisme français – étude préliminaire”. In: Uők: *Langage, poésie, énigme. Textes théoriques des symbolistes français. Recueil de textes*. [Közl. az] Eötvös Loránd Tudományegyetem Francia Nyelv és Irodalom Tanszék. [Budapest:] Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 11.

73 Julien Tiersot: „Messe solennelle de Gran de Franz Liszt”, *Le Ménestrel* 52/17. (28 mars 1886), 132–133. Julien Tiersot (1857–1936) zenetudós, népzene kutató, zeneszerző.

74 Amédée Boutarel: „L’œuvre symphonique de Franz Liszt et l’esthétique moderne, I–V”, *Le Ménestrel* 52/17–20., 32–35., 37–38. (28 mars–22 août 1886), 129–131., 137–139., 145–146., 153–154., 253–254., 261–262., 269–271., 277–278., 293–295., 301–303. Amédée Boutarel (1855–1924) zenetudós, zenekritikus.

75 Maár–Ádám: i. m., 16.

76 Ld. Amédée Boutarel Liszt-nekrológiát: *Le Ménestrel* 52/36. (8 août 1886), 292.

77 A 7000 főt befogadó Trocadéróban 1886. május 8-án rendezett bemutatóról ld. Julien Tiersot: „La Légende de Sainte-Élisabeth. Oratorio de Franz Liszt”, *Le Ménestrel* 52/24. (16 mai 1886), 192–193.

78 Louis Diémer (1843–1919) zongoraművész és zeneszerző.

79 Juliette Conneau (1838–1906) mezzoszoprán énekesnő.

80 Martin Pierre Marsick (1847–1924) belga hegedűművész, zeneszerző és tanár.

81 Saint-Saëns Diémerrel a *Les Préludes*-öt és minden bizonnyal a Munkácsynak ajánlott 16. magyar rapszódit játszotta. Az est műsorán szerepelt még a *Magyar koronázási mise* Offertórium, két Liszt-dal, Gounod *Le Soir* c. dala és *Mireille* c. operájának duettje, ld. „Nouvelles diverses: Concerts et soirées”, *Le Ménestrel* 52/17. (28 mars 1886), 136.

82 Bakó Zsuzsanna: *Munkácsy Mihály*. Budapest: Kossuth Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2009 (A magyar festészet mesterei, Metropolis könyvtár), 64–65.

83 Saint-Saëns: „Franz Liszt”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, Febr. 1893, 517–524. Újra közzélése a New York-i Pierpont Morgan Libraryben őrzött szerzői kézirat alapján: Saint-Saëns: *Écrits...*, 451–461.

hangú írásban a szerző – a köztudatban élő, legendákkal körülvett alak felől közelebbről – sokszínű, árnyalt portrét festett Lisztről, miközben megvilágította „komoly oldalát” és azt a jelentős szerepet, amelyet a „kortárs művészetben”, illetve a modern zongorajáték megalapozójaként játszott. Az előadóművészetet forradalmasító, általa kifejlesztett eszközök bemutatásával rámutatott arra, hogy kitartó munkával a zongorista Liszt követhető, sőt valójában minden művész az ő nyomdokain jár.⁸⁴ Hasonlóképpen hangsúlyozta, hogy Liszt oly módon újította meg a zenekari muzsikát és kifejezést, hogy – Wagnerrel ellentétben – emberfeletti követelt volna a zenekartól.⁸⁵ Az életmű vázlatos áttekintése után Lisztet mint a magyar lelket megtestesítő, önzetlen művészt és barátot mutatta be, és két, hozzá írt levele részleges publikálásával végül őt magát is megszólaltatta.⁸⁶ Az 1869. július 14-i keltezéssel közölt levél⁸⁷ részben Saint-Saëns 2. zongoraversenyének Liszt által javasolt javításaira vonatkozik; e tanácsokat, mint a cikkből kiderül, Saint-Saëns elvi okból nem vette figyelembe (ellentétben a Liszt leleményének és végtelen figyelmességének köszönhető „könnyítésekkel”, amelyek 1. zongoraversenyét érintették).⁸⁸ Más sorai, az 1881. december 6-i levélből⁸⁹ vett idézetekkel együtt Liszt és Franciaország 1866-tól sokáig problematikus viszonyát idézik fel. Indirekt módon egyúttal azt is tanúsítják, hogy Saint-Saëns a személyes kapcsolattól függetlenül, belső indíttatásból és meggyőződésből szegődött Liszt életművének szolgálatába. Ehhez hasonló gondolattal zárul a cikknek az a rövidített – a Liszt-levelek részleteit mellőző – változata, amely helyet kapott a szerző *Portraits et souvenirs* című, 1900-ban megjelent munkájában,⁹⁰ s amelyet 1902-ben a *Le Monde musical*, 1911-ben pedig a *Les Annales politiques et littéraires* is újra közölt.⁹¹

[...] még semmivel sem tartoztam neki, még nem kerültem a személyes varázsa alá, még nem láttam és nem is hallottam őt, amikor már megragadott első szimfonikus költeményeinek átolvasása, amikor e művek kijelölték számomra azt az utat, amelyen később találkoznom kellett a *Danse macabre*, a *Rouet d'Omphale* és más hasonló jellegű művekkel; bizonyos vagyok hát, hogy ítéletemet nem befolyásolja semmiféle idegen megfontolás, és teljes felelősséget vállalok érte. Az idő, amely minden dolgot helyre tesz, majd meghozza a végső ítéletet.⁹²

84 Saint-Saëns: *Écrits...*, 452–453.

85 Uott, 455.

86 Uott, 458–460.

87 Az idézett levelet La Mara és Lebas is július 19-i dátummal közölte, utóbbi év nélkül, ld. FLBR, II, 146–148., ill. *Lettres inédites...*, 60–61. A szövegközlésekben fellelhető kisebb eltérések közül megemlítjük, hogy Lebas-nál – tévesen – piquant rythme du second motif et l'allegro scherzando” szerepel „second motif de l'allegro scherzando” helyett.

88 Saint-Saëns: *Écrits...*, 460–461.

89 A teljes levél közlése: *Lettres inédites...*, 64–65. Megjegyezzük, hogy Lebas szövegközlésében „triste expédition de la 'Messe de Gran'” áll a Saint-Saëns által közölt „triste exécution” helyett.

90 Camille Saint-Saëns: *Portraits et souvenirs. L'art et les artistes*. Paris: Société d'Édition Artistique, [1900], 15–34. A könyv Lisztről szóló fejezetét, vagyis az eredeti írás rövidített változatát saját magyar fordításában közreadja Eckhardt Mária: „Az idő majd meghozza a végső ítéletet.... Saint-Saëns írása Lisztről”, *Muzsika* 56/2. (2013. február), 14–19.

91 A szöveg kiadástörténetéhez ld. Marie-Gabrielle Soret jegyzetét: Saint-Saëns: *Écrits...*, 451.

92 Eckhardt: i. m., 19.

Saint-Saëns utolsó könyvében, az 1913-ban megjelent *École buissonnière*-ben is kifejezte nagybecsülését Liszt művészete és személye iránt, és számos oldalt szentelt vele kapcsolatos személyes emlékeinek. Az 1911-es heidelbergi Liszt-centenárius eseményeinek elbeszélése⁹³ különösen jó alkalmat kínált számára arra, hogy bemutassa Liszt ott elhangzott főműveit, és visszatekintszen az 1878. március 18-i hangversenyre, amellyel – mint fogalmazott – az volt a célja, hogy egyengesse a Franciaországban akkor még szinte ismeretlen kompozíciók útját. Jóllehet szerinte ebben az egy tekintetben sikerrel járt, arra is rámutatott, hogy Liszt zenekari művei még mindig nem foglalják el méltó helyüket a hangversenyek műsorán: „Wagner három-négy unásig hallott zenekari műve és Schubert jelentéktelen Befejezetlen szimfóniája helyett mikor fogják a francia karmesterek végre a csodálatos *Ce qu'on entend sur la montagne*-t vezényelni, amely a Victor Hugo-költemény szellemét oly jól adja vissza?”⁹⁴ A rendkívüli nehézsége miatt ritkán játszott h-moll szonáta előadását – amelyet Heidelbergben Édouard Risler⁹⁵ emlékezetes tolmácsolásában hallott⁹⁶ – úgy igyekezett előmozdítani, hogy 1914-ben kézzongorás átíratot készített belőle, bár az ismeretlen okból kéziratban maradt.⁹⁷

Mindemellett Saint-Saëns oly módon is terjesztette Liszt műveit, hogy több kompozícióját publikálta kiadóiánál. 1876 decemberében Durand & Schœnewerk-nél jelentette meg saját *Danse macabre* szimfonikus költeményének Liszt által készített zongoraátíratát,⁹⁸ amelyet nagyra értékelt mint olyan remekművet, amely technikailag nem túlságosan nehéz.⁹⁹ Mint Liszt 1876. október 2-i leveléből kiderül, a két Szent Ferenc-legenda 1866-os, Heugel-féle kiadása óta ez volt az első mű, amely megjelent tőle Párizsban.¹⁰⁰ Pontosan negyven évvel később, az I. világháború idején – amikor az *Écho de Paris*-ban a német zene bojkottjára felhívó cikksorozatot tett közzé¹⁰¹ –, Saint-Saëns revideálta és kiadta Liszt *Magyar rapszódia*k zongorasorozatát,¹⁰² valamint zongorára átírt *Első Mefisztó-keringőjét*;¹⁰³ e művek kritikai kiadásai Durand & fils „új klasszikusok”-sorozatában láttak napvilágot.¹⁰⁴

93 Saint-Saëns: *École buissonnière...*, 199–207. A fejezet címében szereplő 1912-es évszám nyilvánvaló tévedés. Saint-Saëns az ADMV meghívására volt jelen és vett részt előadóként az 1911. október 22–25. között rendezett eseményen, ld. Bonnerot: i. m., 191.

94 Saint-Saëns: *École buissonnière...*, 201–202.

95 Édouard Risler (1873–1929) francia zongoraművész.

96 Saint-Saëns: *École buissonnière...*, 206.

97 Ho: i. m., 340–352. Az 1914 novemberében befejezett kéziratot a Bibliothèque nationale de France őrzi. Az átírat Sabina Teller Ratner által készített kritikai kiadása 2005-ben jelent meg.

98 Camille Saint-Saëns: *Danse macabre. Poème symphonique*. Transcription pour piano par Franz Liszt. Paris: Durand, Schœnewerk et Cie, [1876].

99 Saint-Saëns levele Liszthez, 1876. október 6., BRHZ, III, 256–257.

100 Liszt levele Saint-Saënshoz, 1876. október 2. In: *Lettres inédites...*, 64.

101 Ho: i. m., 345.

102 Franz Liszt: *Rhapsodies hongroises...* pour piano à deux mains. Révision par C. Saint-Saëns, d'après les éditions originales. Paris: Durand, 1917.

103 Franz Liszt: *Valse de Méphisto. Épisode du „Faust” de Lenau, pour piano à 2 mains*. Révision par C. Saint-Saëns. Paris: A. Durand & fils, 1917.

104 Bonnerot: i. m., 203.

Liszt életművét népszerűsítő munkájának hatását növelhette, hogy Saint-Saëns az 1880-as évek elejétől kezdve számos hivatalos és nemzetközi elismerésben részesült: 1881-ben a Francia Szépművészeti Akadémia tagjává, 1901-ben elnökévé választották, 1884 és 1913 között megkapta a francia Becsületrend mindhárom fokozatát, a cambridge-i és az oxfordi egyetem pedig tiszteletbeli doktori címmel tüntette ki. Abban az évben, amikor akadémikus lett, az *Académie des Beaux-Arts* Lisztet is felvette levelező tagjai közé. Végeredményben megállapíthatjuk, hogy az a sokoldalú, értékes népszerűsítő tevékenység, amelyet Saint-Saëns mestere és barátja halála után is önzetlenül folytatott, közvetlenül hozzájárult az életmű franciaországi meg- és elismertetéséhez, és ahhoz, hogy Lisztet a franciák kissé magukénak is érezzék.¹⁰⁵ Amennyiben pedig e kölcsönösen gyümölcsöző művész-barátság szerepét a dualizmus kori magyar–francia kulturális csere szempontjából tesszük mérlegre, arra a következtetésre juthatunk, hogy Saint-Saëns szerepe jóval felülmúlta Lisztét, akinek csak korlátozott befolyása volt szülőhazája zenei életének irányítására.

105 Liszt zeneszerzői recepcióját Franciaországban erős megkésetttség jellemezte. A századfordulón többek között Paul Dukas és Jean Marnold is elismerte kezdeményező szerepét, ill. zenetörténeti jelentőségét. 1925-ben Émile Vuillermoz az „egész francia modern zene előfutárának és jötevőjének” nevezte. Joachim Kremer: „’Précurseur de toute la musique française moderne’? Die Rezeption Franz Liszts als Komponist in Frankreich zwischen 1844 und 1925”, *Studia Musicologica* 48/3–4. (Sept. 2007), 286–297.

FÜGGELÉK

Gaetano Belloni levele Liszt Ferenchez

Párizs, 1878. március 19.

Levél fejléces levélpapíron („THÉÂTRE ITALIEN / SALLE VENTADOUR / DIRECTION”), két nyomtatott melléklettel, boríték nélkül.

Autogr.: H-Bn, Kézirattár, Fond XII/91.

Paris, le 19 Mars 1878

Mon Maître

Je profite de l'occasion pour vous écrire en deux lignes. Hier au soir le concert Saint-Saëns a eu lieu. Le succès de vos œuvres a été magnifique – salle comble – j'ai invité la presse au grand complet. Chaque morceau a été applaudi avec enthousiasme. Je suis heureux de ce résultat, dont moi je n'avais jamais douté, et les plus difficiles, enfin se sont rendus à l'évidence.

Je vous prie M. Liszt d'agréer les salutations les plus sincères

de votre serviteur

Belloni

Párizs, 1878. március 19.

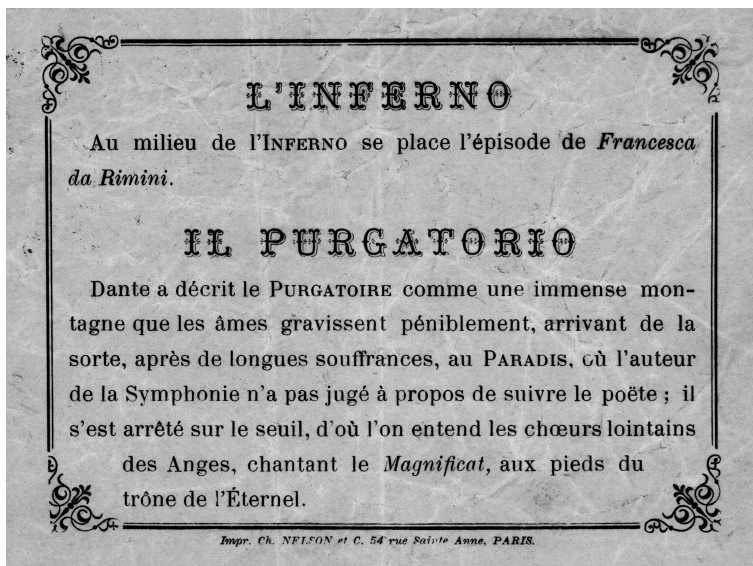
Kedves Mester!

Megragadom az alkalmat, hogy írjak pár sort. Tegnap volt Saint-Saëns hangversenye. Az Ön műveinek sikere csodálatos volt – teltház –, a teljes sajtót meghívtam. Minden darabot lelkesen megtapsoltak. Elégedett vagyok az elért eredménnyel, amelyben soha nem kételkedtem, végre a legkritikusabbak is fejét hajtottak a nyilvánvaló előtt.

Kérem, Liszt Úr, fogadja legőszintébb üdvözlésemet.

Készséges híve

Belloni



[1. melléklet]

Inferno

Az Inferno tétel közepén helyezkedik el a Francesca da Rimini-epizód.

Purgatorio

Dante úgy írta le a Purgatóriumot, mint egy hatalmas hegyet, melyet a lelkek kinkeservesen másznak meg, így érkezve el hosszú szenvedések után a Paradicsomba, ahová a szimfónia szerzője nem tartotta ildomosnak követni a költőt; megállt a küszöbön, ahonnan hallani az angyalok távoli karát, amint a Magnificatot énekli az Örökkévaló trónusának lábainál.

THÉÂTRE ITALIEN
SALLE VENTADOUR
Bureaux ouv. 7 h. 1/2 *Lundi 18* Commencera à 8 h.
LE ~~MERCREDI 15~~ MARS 1878
CONCERT
avec ORCHESTRE et CHŒURS
150 EXÉCUTANTS
pour l'Audition d'Œuvres
de
L I S Z T
sous la Direction de
CAMILLE SAINT-SAENS
1^{re} PARTIE
1. — BRUITS DE FÊTE (*poème symphonique*).
2. — *Symphonie sur la DIVINA COMMEDIA de DANTE*
1. L'Inferno
2. Il Purgatorio
2^{me} PARTIE
1. — DEUX FRAGMENTS DE L'ORATORIO CHRISTUS
1. Les Bergers à la Crèche
2. Les Mages
2. — GRETCHEN, *Andante de la symphonie FAUST*
3. — RAPSODIE HONGROISE.
LES BUREAUX DE LOCATION SONT OUVERTS TOUS LES JOURS DE 10 A 5 HEURES

2. melléklet

[2. melléklet]

Hétfőn 1878. március 18-án¹⁰⁶ 8 órakor ének- és zenekari hangverseny 150 előadóval Liszt műveiből Camille Saint-Saëns vezényletével

1. rész

1. – Ünnepi hangok, szimfonikus költemény
2. – Dante-szimfónia
 1. Inferno
 2. Purgatorio

2. rész

1. – Két részlet a Krisztus című oratóriumból
 1. Pásztorok a jászolnál
 2. A háromkirályok
2. – Margit, a Faust-szimfónia Andantéja
3. – Magyar rapszódia

106 Belloni tintaírásával javítva erről: „mercredi 13” (13-án, szerdán).

ABSTRACT

BOGLÁRKA ILLYÉS

CAMILLE SAINT-SAËNS – LISZT’S FRIEND AND SUPPORTER IN FRANCE

Saint-Saëns first met Liszt in 1853 at the home of François Seghers, but the two only became friends during Liszt’s stay in Paris in the spring of 1866, following the famous 8 March musical evening given by Princess Pauline of Metternich. As an intermediary, the wife of the Austro-Hungarian ambassador played a part in the fact that the relationship between the two musicians developed into a mutually beneficial, close one. But even before that and after the death of the older composer, Saint-Saëns regularly performed and promoted Liszt’s music, and remained a unique champion of it throughout his long career. Partly based on little-known and newly discovered sources – among them an unedited letter by Belloni to Liszt relating to Saint-Saëns’s 1878 concert and published in the appendix – and through the analysis of texts, this study explores the tireless activities of Saint-Saëns as a performer, conductor, arranger, music writer and editor in favour of Liszt’s œuvre. It attempts to highlight Saint-Saëns’s role in making Liszt recognised in France as a great, innovative composer and accepted as an ‘honorary French’ artist.

Boglárka Illyés is a researcher at the National Széchényi Library, Budapest and has been head of the Music Collection since 2020. She is currently a PhD candidate in cultural history at the Doctoral School of History of the Eötvös Loránd University of Budapest. She obtained her Master of Arts degrees in history as well as in French literature and linguistics from the same university in 1998. Her current research interests are mainly focused on the Franco-Hungarian musical relationship and the reception of contemporary French music in Hungary from 1867 to 1918. She is preparing her doctoral thesis and has published most of her studies and academic source publications in that field (including those in *Lymbus*, *Studia Musicologica* and the book series *Bibliotheca Scientiae et Artis* of the National Széchényi Library). In 2019 she was awarded a Kunó Klebelsberg Scholarship, which allowed her to pursue her research in Paris.

Kusz Veronika

DOHNÁNYI ÉS A MAGYAR ZENEKAMARA*

I.

Az 1945 tavaszán kezdődő politikai számonkérések során Dohnányi Ernő tevékenységét és személyét számos váddal illették. A hivatalos eljárás kronológiailag legkésőbbi dokumentuma, egy 1947 őszére datált – és a teljesítésig el nem jutott – elfogatóparancs kifejezetten egy okból, nevezetesen a rádió zeneigazgatójaként végzett munkája miatt gyanúsítja,¹ de a korábbi tanúvallomási jegyzőkönyvekben, valamint igazolóbizottsági és népbügyészégi jelentésekben több más mozzanat is felbukkan.² A Zeneművészeti Főiskola igazolóbizottsága által október 17-én kiadott határozat³ szerint például főigazgatói állásától a 3.300/1945. M. E. sz. rendelet 3.§-a alapján fosztották meg, vagyis azért, mert „személyére fennálló egyénileg jelentkező kényszerhelyzet fennállása nélkül az ország területéről Németországba [sic, valójában: Ausztriába] távozott”.⁴ Az indokolás további része szintén

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (2019-), az Új Nemzeti Kiválóság Program „Bolyai+” (2020/21) és az NKFIH (123819) támogatásával készült. Előadás formájában elhangzott a Magyar Zene-tudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” című konferenciáján, 2019. október 11-én. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Az indokolás pontosan így szól: „a rádió útján huzamosabb időn keresztül olyan állandó jellegű és folyamatos tevékenységet fejtett ki, amely alkalmas volt arra, hogy a fasiszta és demokráciaellenes irányzat elterjesztése és megerősítése végett vagy a faji és felekezeti gyűlölet felkeltése illetőleg ébrentartása céljára a közvéleményt jelentős mértékben befolyásolja és az országra káros irányba terelje”. Ez a szöveg a törvény szövegét ismétli, ld.: „Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 1.440. M. E. számú rendelete a népbíráskodásról szóló 81/1945. M. E. számú rendelet módosítása és kiegészítése tárgyában”. In: *Magyarországi Rendeletek Tára, 1945. Hetvenkilencedik évfolyam I-VI. füzet*. Budapest: Magyar Belügyminisztérium–Szikra Nyomda, 1946 (a továbbiakban: *Rendeletek tára 1945*), 121–125., ide: 123.
- 2 A hivatalos vádak összefoglalását ld. „A Dohnányi-ügy első hulláma (1945–1946)” című tanulmányomban, amelyet a Laskai Anna és Ozsvárt Viktória szerkesztésében megjelenő *Dohnányi-tanulmányok 2021* című kötetben publikálom 2021 késő tavaszán. A teljes anyagot összefüggően monográfiában tervezem megjelentetni.
- 3 „14/1945. szám. A Zeneművészeti Főiskola igazoló bizottságától. Tárgy: [Dohnányi állásától való megfosztása]”, közli: Gábor Ágnes–Szirányi Gábor: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában, III. rész: 1941. július–1949. július”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006 (a továbbiakban: *Zeneművészeti Főiskola/Dohnányi igazolása*), 420–421.
- 4 Uott, 420. Vö. a törvény szövegével: „Azt a közalkalmazottat, aki az 1944. évi október hó 15. napja után önként vagy bár utasításra, de személyére nézve egyénileg jelentkező kényszerhelyzet fennállása nélkül az ország területéről Németország vagy a németek által megszállott valamely más ország terü-

a törvény szövegének megfelelően ismétli, hogy Dohnányi „a fasiszta pártokat támogatta, azok célkitűzéseit helyeselte, a tengelyhatalmak érdekében és a szövetséges hatalmak ellen propagandát fejtett ki”.⁵ Kiinduló megállapítását pedig, miszerint „igazoló eljárás alá vont közismert németbarát és fasiszta érzelmű személy volt, aki jobboldali zenei körökkel tartott fenn érintkezést”,⁶ olyan példákkal illusztrálja, mint hogy „az 1938. évben vezényelte a [...] Turul Bajtársi Szövetség zenekarát és a nyilas Stefániai Imre közreműködése mellett a rádió zenekart”,⁷ valamint hogy „egyik rendezője volt Sámy Zoltánnal és Hubay Kálmánnal együtt a budai várpalotában tartott Szálasi-féle kultúrdélutánnak [...], a zenei életből meghívottak jegyzékét Dohnányi Ernő állította össze”.⁸

Ez utóbbi vád bizonyíthatóan nélkülözött minden igazságalapot – a népügyészségi, tehát a következő szintű eljáráshoz kapcsolódó tanúvallomásokba és határozatokba nem is került bele. A sajtóhoz azonban ez és más – hol teljesen elrugaszkodott rágalmak, hol viszont elgondolkodtató adalékok – is utat találtak, kezdve attól, hogy Dohnányi állásait „hanyagul töltötte be” és „nem tudta felmérni Bartók és Kodály jelentőségét”,⁹ olyan, súlyosabb állításokon át, hogy „minden hatalmát bevetette, hogy riválisainak érvényesülését megakadályozza”,¹⁰ egészen a két világháború közt végzett magyar zeneéleti tevékenységének teljes elmarasztalásáig, tudniillik hogy „minden igyekezete oda irányult, hogy a magyar zenei élet ne oda fejlődjék, ahová fejlődnie kellett volna: a magyar demokratikus erők kifejezésévé.”¹¹ Mind a hivatalos eljárás dokumentumaiban, mind a sajtóban jelentős szerepet kap állítólagos antiszemitizmusa: bőségesen olvashatunk az „állati-bután zsidógyű-

letére távozott [...] meg kell fosztani állásától.” Ld. „Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 3.300. M. E. számú rendelete a szolgálati helyükről eltávozott közalkalmazottak igazolásáról”. In: *Rendeletek téra 1945*, 170–171. Igaz, a zeneakadémiai irat még azt is hozzáteszi az indokolásban, hogy Dohnányi egész magatartása miatt „nem alkalmas arra, hogy a demokratikus népi Magyarországon közszolgálatot teljesítsen – miért is a bizottság őt állásától megfosztotta”.

5 *Zeneművészeti Főiskola/Dohnányi igazolása*, 420. Vö. a törvény szövegével: „A magyar nép érdekeit sértő cselekedetnek kell tekinteni különösen, ha a közalkalmazott nyilas vagy más fasiszta jellegű párt (mozgalom) tagja volt, ilyen pártot (mozgalmat) támogatott vagy azok célkitűzését, működését helyeselte; ha a háborúba való belépés, a háborúban való további részvétel vagy a tengelyhatalmak érdekében vagy pedig a szövetséges hatalmak érdekei ellen propagandát fejtett ki [...]”. „Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 1.080. M. E. számú rendelete a közalkalmazottak igazolásáról”. In: *Rendeletek téra 1945*, 104–107., ide: 104.

6 *Zeneművészeti Főiskola/Dohnányi igazolása*, 421.

7 Uott

8 Uott, 422.

9 Járdányi Pál: „Dohnányi Ernőről (Szabad Szó, 1946. január 20.)”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000, 347–349.

10 Az eredetiben: „Dohnányi [...] did everything in his power to prevent his rivals from asserting themselves”. [szerző nélkül]: „Hungarian Revival. Country’s Music Struggled To Feet Despite Woes”, *The New York Times* 1947. március 9. Dohnányi saját dokumentumgyűjtéséből: BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Dohnányi-gyűjteménye (a továbbiakban: *ZTI Dohnányi*), „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/12.

11 Lesznai Lajos: „Dohnányi Ernő igazi képe budapesti megvilágításban”, *Az Ember* 1948. november 2. Dohnányi saját dokumentumgyűjtéséből, *ZTI Dohnányi*, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/73

lölő”,¹² „fasiszta és háborús uszító”¹³ Dohnányiról, akinek „vizsgálán irgalmatlanul elbuktatták a legnagyobb tehetségű jelölteket is, ha azok zsidó szülők gyermekei voltak”,¹⁴ és aki a rádióban csak „fasiszta szempontból megfelelő” zeneszerzők műveit engedte műsorra tűzni”.¹⁵

Dohnányi politikai ügyének szisztematikus feltárására vállalkozva mindezen nyilvánosan vagy nem nyilvánosan megjelent, írott vagy csupán az *oral history* által megőrzött vádak, bírálatok, rágalmak és szóbeszédok összegyűjtését, összevetését és igazságtartalmuk megítélését tervezem, mely utóbbihoz alapos vizsgálat alá veszem Dohnányi két világháború közti tevékenységét is. A fenti rövid ízelítőből is kiderül talán, hogy a forrásfeltárás során nagy mennyiségű adatot gyűjtöttem össze a zeneszerző megvádolásával kapcsolatban, mely motívumokat többféleképp lehet kategorizálni: tematikusan, forrástípusonként vagy megalapozottságuk szempontjából. Lényeges maga a forrás (akár az adott sajtótermék, akár a tanúvallomást tévő személy) hitelessége, azonkívül sokatmondó lehet, hogy egy adott vád hány-szor és milyen variációkban bukkan fel. Előfordulnak ugyanis olyan mozzanatok, melyekre – legalábbis a kutatás jelen állása szerint – csupán egyetlen példát találtam a forrásanyagban, de az ilyen eset ritka, és általában valamiféle extrém elemről van szó, mint például hogy Dohnányi SS-katonák társaságában fogdosott össze szökésben lévő zsidó muzsikuskokat a győri kórházban.¹⁶ Más, gyakrabban és több variációban megjelenő vádak valószínűleg több vizsgálódást igényelnek.

A felmerülő vádak körét izgalmasan bővítik a Dohnányi védelmében keletkezett dokumentumok, ugyanis némely esetben ezekből szerzünk tudomást egy-egy – esetleg írásban meg nem jelenő – vádról. Ezek köre persze meglehetősen szűkös: lényegében arról a néhány iratról és levélről van szó, amelyet Kilényi Edward készített Dohnányi ausztriai meghallgatása idején, illetve Schulhof Andor (Andrew Schulhof), a zeneszerző amerikai impresszáriója kért be néhány, elsősorban külföldön működő zenészkollégától, amikor az 1940-es évek végén az Egyesült Államokban is lábra kaptak a hírek. Ennek köszönhetően nyilvánult meg Dohnányi mellett például Schwalb Miklós,¹⁷ Serly Tibor,¹⁸ Sugár Jenő,¹⁹ Waldbauer Imre²⁰

12 Kéri Pál: „A 15 esztendő László Ervin: 'Horowitz utóda'”, *Az Ember* 1947. április 17. ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/71.

13 [szerző nélkül]: „Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a belügyminisztérium listáján szerepel [?]”, *Szabadság* 3/53. (1947. március 5.), 3.

14 [szerző nélkül. (Göndör Ferenc?)]: „New Yorkba várjuk Dohnányit”, *Az Ember* 1948. november 20.; ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/77.

15 [szerző nélkül.]: „Kiadják Magyarországnak a háborús bűnösöket”, *Világ* 680. szám (1947. szeptember 6.), 2.

16 Berndorfer–Sugár: „Dohnányi kalandos 'turnéja' Budapesttől – a linzi börtönig”. A vélhetően Berndorfer Aurél és Sugár Viktor által írt cikk az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatékában maradt fenn, rajta „Kís Ujság. 1945. október 17.” megjelöléssel, amely azonban valószínűleg téves.

17 Schwalb Miklós nyilatkozata, 1949. február 12. ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/90:1–2.

18 Serly Tibor nyilatkozata, 1949. február 10. Uott, MZA-DE-Ta-Script 5.025/83.

19 Sugár Jenő levele Schulhofnak, 1949. április 29. Uott, MZA-DE-Ta-Script 5.025/93.

20 Waldbauer Imre nyilatkozata, 1949. február 14. Uott, MZA-DE-Ta-Script 5.025/85:1–4.

és Weiner Leó.²¹ Mindössze két olyan dokumentum van, melyben Dohnányi maga reagált a támadásokra: az egyik az amerikai közjegyző előtt tett nyilatkozata 1948-ból,²² a másik egy nemrégiben felfedezett, ceruzával írt vázlat, mely ismeretlen célközönség számára angol nyelven foglalta össze emigrációja körülményeit.²³

II.

A látszólag távolról induló bevezető nem, illetve nem elsősorban a kontextus megismertetése céljából született, hanem azért, hogy pontosan érzékeljük a jelentőségét annak, hogy a rendelkezésre álló roppant gazdag és színes forrásanyagban mennyire feltűnik egy momentum *hiánya*. Nevezetesen, hogy az eddig előkerült dokumentumokban sem pró, sem kontra nem lehet olvasni a magyar kormány által valószínűleg tervezett, de végül meg nem valósult zenei kamaráról (másképp: zenekamara vagy zeneművészeti kamara), melynek célja az 1. zsidótörvény sajtó- és színházi kamaráihoz hasonlóan a zsidó muzsikások diszkriminálása lett volna – s mely pedig a maga idején, azaz 1938–1939 körül köztudottan kapcsolódott Dohnányi Ernő nevéhez. Az eddig feltárt több száz, 1945 és 1949 között született, Magyarországról és külföldi lapokból származó újságcikk mégsem emlegeti fel. Ám nemcsak a „vádlok” ignorálják: megfeledkezni látszanak róla mindazok, akik „védik” Dohnányit, és magyarázni igyekeznek a vele szemben felhozott vádak. Így nem ejt szót a zenekamaráról sem a szerző harmadik felesége, Zachár Ilona által részben éppen férje tisztázása érdekében összeállított *Búcsú és üzenet*,²⁴ sem az általa szerzőként jegyzett életrajz, a 2002-ben James A. Grymes közreadásában megjelent *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*,²⁵ sem az említett kollegiális állásfoglalások és – még fontosabb – Dohnányi saját nyilatkozatai sem.

Az egyetlen kivételt Weiner Leó Sugár Jenőhöz írt, 1948. augusztus 12-re datált levele jelenti,²⁶ amely valószínűleg a címzett révén jutott el Dohnányihoz, majd került a Dohnányi-hagyatékba, s amelyben a feladó – egy Sugárral való korábbi beszélgetésre hivatkozva, azt bővítve – Dohnányi antiszemitizmusa ellen érvel. Pontokba szedve ismerteti Dohnányinak a zsidó kollégáihoz, tanítványaihoz fűződő viszonyát. Ezek közt a negyedik helyen mintegy közismert tényre hivatkozva szögezi le: Dohnányi „elszabotálta” a zenei kamara létrehozását, így neki köszönhető,

21 Weiner Leó levele Leon Goldsteinnek, 1949. március 18. Uott, MZA-DE-Ta-Script 5.025/100:1–4.

22 Ld. „Közjegyző előtt tett nyilatkozat”, 1948. november 26. In: Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő: válogatott írások és nyilatkozatok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 266–267.

23 Dohnányi ceruzával írt feljegyzése cím nélkül, 1947 k. Florida State University (Tallahassee), Warren D. Allen Music Library, Kilényi–Dohnányi Collection: „Political Documents”, 56.

24 A könyvecske eredetileg Dohnányi Ernő neve alatt jelent meg (*Búcsú és üzenet*, München: Nemzetőr, 1960), de a szöveget valószínűsíthetően Zachár Ilona állította össze. Ld. Kusz: *Dohnányi Ernő: válogatott írások és nyilatkozatok*, 478–523.

25 Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

26 Weiner Leó levele Sugár Jenőnek, 1948. augusztus 12. ZTI *Dohnányi*, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script. 5.025/31.

hogy a zsidó muzsikuskok valamivel tovább maradhattak helyükön, mint a társzszakmák képviselői. Márpedig ha ez így volt (és főleg: köztudottan így volt), az mindenképpen jelentős eleme lehetett volna a védelemnek – akár azoknál az igazoló bizottsági és népügyészégi tanúknál, akik láthatóan védeni igyekeztek Dohnányit (mint például Zathureczky Ede), akár Schulhof vagy Kilényi megnyilvánulásaiban, és főleg Dohnányi saját nyilatkozataiban. Ha ugyanakkor nem volt közismert a Dohnányi-féle „szabotázs”, és csupán a sajtóbeli megjelenésekre támaszkodunk (lásd alább), akkor vádlói hivatkozhattak volna rá, mint az antiszemita kormányvaló együttműködés nyilvánvaló bizonyítékára.

Bárhogy is: Dohnányi amerikai hagyatékának egyik megrendítő dokumentuma az a néhány sor, melyben Dohnányi arra kéri Budapesten maradt hűgát: „Ha tud[,] izenjen W. Leónak, hogy nagyon meghatott az ő egyenes és szép magaviselete, amiért szeretném neki hálámat írásban kifejezni, de nem tudom vajjon kelleme-e neki tőlem levelet kapni”.²⁷ Weiner sorait nemcsak zenetörténeti jelentősége, de emberi vonatkozása miatt is érdemes teljes terjedelmében közölni [a mai helyesírás szerint]:

Kedves Barátom!

visszatérve múltkori beszélgetésünkre, amikor Dohnányiról volt szó, nevezetesen Dohnányi személyét ért támadásokról, a következőket gondolom:

Szerintem igazságtalanul éri Dohnányit az antiszemitizmus vádja, mert

1) tanítványainak túlnyomó többsége zsidó volt; csak azokat említem, akiknek neve most hirtelen eszembe jut: Fischer Annie, Faragó György, Hernádi Lajos, Petri Endre, Földes Andor, Schwalb Miklós, Ferenczi [Ferenczy] György, stb.;

2) annak idején a zsidó származású Fischer Annie érdekében erősen exponálta magát a Liszt-versennyel kapcsolatban;²⁸

3) ugyancsak erősen exponálta magát a zsidó származású néhai Faragó György tanári ki nevezéséért;²⁹

4) Dohnányin múltott, hogy az annak idején annyira szorgalmazott „zenei kamara”, melynek célja lett volna a zsidók kizárása a zenei életből (per analogiam Kiss Ferenc és színész kamara) *nem jött létre*, mert Dohnányi elszabotálta;

5) saját személyem vonatkozásában, mindig minden művemet készséggel mutatta be; így mindkét hegedű-zongora szonátámat (a D-dúr szonátámat azóta sem hallottam oly tökéletes előadásban!), és a filharmóniában számos zenekari művemet.³⁰

27 Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriához, 1949. július 16. In: Kelemen Éva (közr.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2010, 234.

28 A Fischer Annie elleni támadásokról részletesebben ld. Molnár Szabolcs: „Fischer Annie győzelme az 1933-as Liszt-versenyen (a korabeli sajtó tükrében)”. In: Gombos László–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 23–36.

29 Dohnányit bírálták is azért, hogy a nagyon fiatal Faragót, egyik kedvenc tanítványát diplomázása után azonnal szerződtette a Főiskolára. Weiner nem ír róla, de Dohnányi védelmében rendszeresen megemlégették, hogy elsősorban azért mondott le 1941-ben a Zeneművészeti Főiskola vezetéséről, mert Faragót el kellett bocsátania.

30 fizs-moll hegedű-zongora szonáta (Op. 11): 1917. március 18., Budapest (Vecsey Ferenccl); D-dúr hegedű-zongora szonáta (Op. 9): 1920. december 1., Budapest (Telmányi Emillel). A Filharmóniai

Mindezeket meggondolva, hogyan lehet Dohnányit antiszemitizmussal vádolni? Nem tudom, kinek telik ebben öröme és miért teszi? Éppen az egyik legnagyobb élő muzsikussal szemben? Mélyen fájlalom ezt, mert éppen Dohnányi volt az, aki zenei fejlődésére a legnagyobb mértékben kihatott. [...] Bizony rosszul esik, hogy most, amikor az újjáépítés munkája oly szépen halad, éppen Dohnányi ragyogó művészetét nélkülözzük.

Szeretettel és igaz barátsággal üdvözlö

Weiner Leó

Az adott forráscsoportban unikumnak és a kortársak számára szinte ismeretlennek számító levél az utókor előtt nagyon is ismert lett – s ez mindenekelőtt Vázsonyi Bálintnak köszönhető. Vázsonyi, aki 1971-es monográfiájában leplezetlenül vállalta szándékát Dohnányi politikai-emberi, sőt zenei rehabilitációjára, közismerten igen olvasmányos és szuggesztív stílusban tárta olvasói elé mondanóját. Könyvében a világháborúval és az azt követő évekkel kapcsolatos fejezetekben válik a tárgyalásmód a legdrámaibbá és legharcosabbá. Jellemző, hogy a kilenc rész közül egyetlen indít mottóval: „A süllyedő hajó” című fejezet élén olvashatjuk a szóban forgó Weiner-levél zenekamarára vonatkozó pontját mintegy tömör és beszédes összegzésként a Dohnányit érintő – Vázsonyi interpretációjában teljességgel alaptalan – politikai rágalmaknak. A mottót követően azt olvassuk, hogy amikor 1938 nyarán a szélsőjobb Turul Szépműves Bajtársi Egyesület (Turul Szövetség) sürgette a zenekamara szükségességét, Dohnányi „lázasan munkába”³¹ kezdett, hogy megelőzze őket, s 1938. október 13-án be is nyújtotta saját szövegét. Ez Vázsonyi szerint két fő ponton tért el a Turul-féle tervezettől, illetve a kormányzat nyilvánvaló céljaitól: egyrészt magához vonta volna a sajtóban és aínházakban dolgozó zenészeket, kritikusokat (tehát azokat, akikre a nemrégiben megjelent első zsidótörvény vonatkozott), másrészt a kamarai tagok származási összetételét illetően igyekezett a diszkrimináció kérdését elkerülni. Mint Vázsonyi összegezte:

Ha Dohnányi ajánlkozása után mégis Karácsonyi Istvánt – a kidobott operai karnagyot – bízzák meg a kamara felállításával [ti. a Turul Szövetség részéről], úgy bizonyos, hogy kenyértörésre kerül a sor. 1938-ban a kormány még nem ezt az utat választotta. A kamarát Dohnányi tervei alapján létrehozni ugyanakkor teljesen értelmetlennek tűnt, hisz egyetlen rendeltetésének – az árjásításnak – nem felelt volna meg.³²

Vázsonyi szokásához híven nem adatul, de még csak nem is utal arra, hogy információi honnan származnak, hogy esetleg egyeztetett-e Dohnányival erről a kérdésről azoknak a hosszú, átbeszélggett floridai estéknek a során, melyeket könyve előszavában említ.³³ Breuer János egy 1998-as írásában több olyan sajtódokumentum-

Társaság által Dohnányi vezénylete alatt játszott Weiner-művek: *Katonásdi*, Op. 16 (1931. október 25., 26.), *Magyar szvit*, Op. 18 (1933. augusztus 30.), *Magyar szerenád*, Op. 3 (1936. június 17.) 2. divertimento, Op. 24 (1940. január 12., 13., 14.). Ld. Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje, 1853–2003*. Budapest: Balassi, 2005. CD-melléklet.

31 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ²2001, 247.

32 Uott, 249.

33 Uott, 7.

ra hivatkozik, amelyet Vázsonyi is használhatott, s hasonló utat is jár be hozzá.³⁴ Konklúziója (s egyben kiindulópontja) lényegében ugyanaz, tudniillik hogy Dohnányi „szabályosan megfúrta” a tervet:

Vízen járni Dohnányi Ernő sem tudott persze, csodát nem tehetett, a zenepolitikát sem kormányozhatta a politikáival ellentétes irányba. De annak következtében, hogy Zenei Kamara nem létesült, nyílt bizonyos szűk tér a korlátozások kijátszására.³⁵

Sem Breuer, sem Vázsonyi nem kételkedik abban, hogy a beavatkozás tudatos volt. S bár meggyőzőnek tűnő érvelésük elaltathatja az olvasó kételyeit (nem véletlen, hogy Dohnányi állítólagos zenekamarai szabotázsra egyike pályája legismeretebb politikai mozzanatainak), írásaik nyomán bőven maradtak megválaszolandó kérdések: mindenekelőtt az, hogy a politikai kérdésekben egyébként nem túl körültekintő Dohnányi valóban körömfont szabotázsakciónak szánta-e a benyújtott tervet; valóban arra számított-e, illetve számíthatott-e arra, hogy válaszul sem azt, sem a Turul-féle tervezetet nem veszik majd figyelembe; vagy ha tudatosan állt ellen a politikai nyomásnak, utóbb miért nem említette soha védekezésékképp.

III.

A fenti kérdések megválaszolásához új források bevonására volt szükség. Dohnányi politikai ügyének általános vizsgálatához alapvető kiindulópontot jelent az a „Political Documents” feliratú mappa (ún. „scrapbook”), mely csak 2014-ben bukkant fel a szerző amerikai hagyatékából, s került ugyanebben az évben a Magyar Tudományos Akadémia tulajdonába, ezen belül a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteményébe. A mappában a legkülönbözőbb típusú források: levelek, újságcikkek, nyilatkozatok szerepelnek, sok esetben Dohnányi kézírásos megjegyzéseivel ellátva. A politikai vádak témaköréhez általában, s ezen belül a zenekamara kérdéséhez is számos fontos adalékkal járul hozzá továbbá az amerikai levéltárak, amely részben a Florida State University Kilényi–Dohnányi gyűjteményében, részben a Zenetudományi Intézetben található. Magának a zenekamara-tervnek a szöveges forrásait az Országos Széchényi Könyvtár, a BTK Zenetudományi Intézet Zenetudományi Szakkönyvtára és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattára őrzi. Emellett kulcsfontosságúnak bizonyultak a kérdésben a Zeneművészeti Főiskola igazolóbizottsági dokumentumai Budapest Főváros Levéltárából, illetve természetesen a sajtó.

Kutatásaim megkezdése után nem sokkal jelent meg Harsányi László *A fényből a sötétbe* című monográfiája, amely gazdag illusztrációs anyaggal kísérve tárja fel az OMIKE történetét.³⁶ Harsányi ugyan korábbi publikációi során is foglalkozott

34 Breuer János: „Töredékek Dohnányiról III. A Zenei Kamara körül”, *Muzsika* 41/11. (1998. november), 19–21.

35 Uott, 21.

36 Harsányi László: *A fényből a sötétbe. Az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület évtizedei 1909–1950*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2019.

már futólag a zenekamara ügyével,³⁷ e kötet „A sosemlett zenekamara” című fejezetében bővebben is tárgyalja a kérdést – elsősorban Vázsonyi könyve, a sajtó, illetve a kamarákkal kapcsolatos általános kutatási eredményeire építve. Tanulmánya ily módon igen jelentős hozzájárulás a témához, még ha forrásai s ebből adódóan kérdései, hangsúlyai döntően mások is, mint egy zeneéleti vagy akár Dohnányi-középpontú kutatásnak. Végül e tanulmány előadás-változatával párhuzamosan készült Dalos Anna alapvető írása a szélsőjobboldali mozgalmak és a zeneélet kapcsolatairól, melyben a Turul Szövetség tevékenysége is részletesen szóba kerül³⁸ – az ő kamarai tervezetük Péteri Lóránt közreadásában pedig a *Magyar Zene* ezen lapszámában, a 430. oldalon olvasható.

Mindezen forrásokat egybevetve a magyar zenei kamara előkészületeinek kronológiája a következőképp összegezhető. Az első zsidótörvény előkészítéseként Imrédy Béla miniszter (jó egy hónappal később már miniszterelnök) 1938. március 31-én fogalmazta meg azt az első feljegyzést, melyben a törvény alapján felállítandó sajtó- és színművészeti kamarákról is említést tesz.³⁹ Szakmai kamarák természetesen korábban is léteztek már Magyarországon – a legrégebbi, az ügyvédi és közjegyzői már 1874-ben létrejött –, de az új kamarákat kifejezetten abból a célból hozták létre, hogy az illető szakmákból a zsidó származású tagokat diszkriminálják, tevékenységüket lehetetlenné tegyék. A törvényjavaslat képviselőházi vitájában, mely május elején kezdődött, kevés figyelem irányult kifejezetten a kamara intézményére, inkább a jogegyenlőség kérdése volt meghatározó.⁴⁰ A Felsőházba május 24-én került az előterjesztés, május 29-én pedig már a törvény is megjelent: az „első zsidótörvény”-ként ismert „1938. évi XV. törvény a társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról” kimondta, hogy a szellemi szabadfoglalkozású pályák állásainak legföljebb 20%-át foglalhatják el zsidó vallásúak (illetve 1919. augusztus 1. után kikereszteztek), s ennek végrehajtását a szakmai kamarák kell, hogy elvégezzék.⁴¹

Három hónappal később, az 1938. augusztus 26-án kelt 6.090/1938. M. E. rendelet intézkedett a Színművészeti és Filmművészeti Kamara felállításáról, amely

37 Ld. pl. Harsányi László: „Színház az egész kis világ. Az OMIKE Művészakciója 1939–1944”, *Critikai Lapok* (2015). ><https://www.criticailapok.hu/fesztivalnaplo/38875-szinhaz-az-egesz-kis-vilag>< (utolsó elérés: 2020. október 13.).

38 Dalos Anna: „A Turultól a népdalig. A szélsőjobboldali mozgalmak és a zeneélet kapcsolatairól (1938–1944)”. In: Dalos Anna–Oszvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 271–287. A Turul Szövetség egészének működéséről részletesebben lásd: Kerepeszki Róbert: *A Turul Szövetség 1919–1945*. Budapest: Attraktor, 2012.

39 Ld. Sipos Péter: *Imrédy Béla a vádlottak padján. Párhuzamos archívum*. Budapest: Osiris Kiadó–Budapest Főváros Levéltára, 1999, 470–471. A dokumentumra Harsányi hivatkozott kötete hívja fel a figyelmet.

40 Ld. „Az országgyűlés képviselőházának 308. ülése, 1938. évi május 9-én, hétfőn” jegyzőkönyvét: *Az 1935. évi április 27-ére hirdetett Országgyűlés Képviselőházának naplója. Tizennyolcadik kötet*. [Képviselőházi Napló]. Budapest: Athenaeum, 1938, 52–400.

41 A törvény teljes szövegét ld. *Ezer év törvényei* online adatbázis: ><https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93800015.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D41>< (utolsó elérés: 2020. október 14.).

egy lehetséges zenekamarával – már csak a személyi átfedések miatt is – a legszorosabb kapcsolatban állt volna.⁴² A 109 paragrafusból álló rendelet igen részletesen szabályozta a kamarák működését, irányítási mechanizmusait (közgyűlés, választmány, tisztikar stb.), felvételi eljárási rendszerét, belső felépítését, és a kamarai tagságon belül öt „szakcsoport”-ot körvonalazott (előadóművészek, művészeti ügyvezetők, ügykezelők, illetve segédszemélyzet, valamint műszaki ügykezelők), melyek egyikében sem lehetett 20% fölött a zsidónak számító tagok aránya. Harsányi László az említett monográfiában részletesen bemutatja a kamara létrehozásának körülményeit és működésének néhány évét. Eszerint a *Budapesti Közlönyben* 1938. december 6-án jelent meg a felvettek listája, s januártól működött a kamara, azonban nem problémamentesen: 1940-ben a két terület (színház- és filmművészet) szétválasztásáról is szó volt, s a kamara elnökét, Kiss Ferencet is számos bírálat érte. 1941 decemberében rendeletet adtak ki a kamarák megszüntetésére, hogy az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács vegye át a feladatukat, de ez végül nem történt meg. Az újabb törvényekkel mind súlyosabban diszkriminált, érintett szín- és filmművészek egyre nehezebb körülmények között dolgoztak, s végül 1944 márciusában mindegyikük tagságát megszüntették.

A Színművészeti Kamara története némi támpontot ad a zenekamara kronológiájához is. A hivatalos jogalkotási dokumentumokban, azaz az országgyűlési naplóknak, rendeleteknek, törvényeknek ugyanis valójában nem esik szó róla. Imrédy említett feljegyzésében/beterjesztésében lapszéli bejegyzésként bukkan fel egy szempontunkból igen lényeges megjegyzés:

Írók festők, szobrászok és zeneszerzők számára az arányszámok felállításától el kellene tekinteni. Zenekarok összeállításánál, a kiállítási anyag megválogatásánál a keresztény és nemzeti szempontok érvényesítésére megfelelő befolyást egyébként is lehet gyakorolni.⁴³

Az kijelenthető tehát, hogy 1938 tavaszán a kormányzat nem akart zenei kamarát létrehozni, de hogy később lehetett-e ezzel kapcsolatos elbizonytalanodás, az más kérdés. A sajtóban megjelent, sok esetben igen ellentmondásos hírek, beszámolók legalábbis erről tanúskodnak. Egy tervezett zenekamarát Dohnányi nevével összefüggésben elsőként 1938 májusában említ a szélsőjobb bulvárlap, az *Esti Újság*, úgy, mint amelynek „felállítása régóta elsőrendű fontosságú [...] törekvése a keresztény zenei világnak”, az pedig, hogy a vezető Dohnányi legyen, a cikk írójának megfogalmazása szerint „a zenei világ vezető köreinek [...] óhajta”.⁴⁴ Ennél közvetlenebb motivációt jelez az a megjegyzés egy 1938. októberi – tehát már a kamarai törvény megjelenése után született – cikkben, amely szerint Dohnányit mint a Ze-

42 „A m. kir. minisztérium 1938. évi 6.090. M. E. számú rendelete a színművészeti és a filmművészeti kamaráról, A m. kir. minisztérium a társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról szóló 1938. XV. tc. 2. §-ának b) pontjában foglalt utasítás alapján a következőket rendeli [...]” *Magyarországi Rendeletek Tára. 1938. Hetvenkettedik évfolyam I-III. füzet.* Budapest: Magyar Királyi Belügyminisztérium, 1939, 1015-1051.

43 Sipos: i. m., 470.

44 [szerző nélkül]: „Dohnányi Ernő lesz a Zenészkamara elnöke?”, *Esti Újság* 3/99. (1938. május 3.), 8.

nei Tanács elnökét Hóman Bálint „felkérte” a kamaratervezet benyújtására.⁴⁵ Ez valóban megtörtént: a Zeneművészeti Egyetem irattárában szereplő beadvány másolata 1938. október 13-ára datálódik. Mégis, november végén, amikor a Magyar Országos Zenészsövetség választmányának ülése kapcsán a lapok arról írtak, hogy a zenekamara felállítására (mely „bizonyos nyugtalanságot keltett a zenésztársadalomban”) egyelőre nem kerülhet sor, újra csak arra hivatkoznak: a „szükséges törvényes felhatalmazás hiányában”.⁴⁶ Figyelemre méltó mozzanat volt – pontosabban: lehetett volna –, hogy 1938 decemberében az operaházi muzsikások nem voltak hajlandók a Színművészeti Kamara alakuló ülésén megjelenni, mivel a törvény a segédszemélyzet kategóriába osztotta be őket.⁴⁷ Harsányi jogosan látja a hírek elmentmondásosságának bizonyítékát az esetről beszámoló újságcikk egyik megjegyzésében, mely szerint a tiltakozás nyomán a kultuszminisztérium bekért egy javaslatot a zenekamaráról – hiszen Dohnányié már több mint két hónapja a kezükben volt.

Legközelebb egy 1939. március végi filharmóniai sajtóértekezleten kérdezték a zenekamaráról Dohnányit, aki előbb kitérően reagált, de minthogy a témafelvetést a *Pesti Hírlap* szerint „élénk eszmecsere kísérte”, végső soron kiderült, ő maga mit hangsúlyozott a tervből: a szakosztályok átjárhatósága és autonómiája mellett azt, hogy a „Zenekamarának senkit indokolatlanul működési körében meggátolni nem szabad”, s hogy „szervezetének elsősorban a magyar viszonyokhoz kell alkalmazkodnia”.⁴⁸ Ez utóbbi megjegyzésekkel a Vázsonyi Bálint által is említett Turul-féle javaslatra reagálhatott, amely kifejezetten a német birodalmi zenei kamara szervezetét kívánta átemelni. Egy 1939. augusztusi hullámot⁴⁹ leszámítva, amikor több lap újra említ egy Dohnányi elnökletével létrehozandó kamarát, később inkább a Turul tervéről esik szó a sajtóban,⁵⁰ bár 1940 júliusában születik egy soha végre nem hajtott törvény a színművészeti és filmművészeti kamara különválasztásáról, melyben zenekamara is említésre kerül.⁵¹ Amikor azonban kicsit később

45 [szerző nélkül]: „Zenei Kamara alakul. Elkészült a rendelet tervezete”, *Ujság* 14/234. (1938. október 16.), 20.

46 [szerző nélkül]: „Egyelőre nem állítják fel a zenészkamarát”, *Pesti Hírlap* 60/272. (1938. november 30.), 12.

47 Ld. pl. [szerző nélkül]: „Meglepő fordulat a színészkamara ügyében. Az Operaház társulatának határozata a távolmaradás”. *Az Est* 29/268. (1938. december 10.), 8.

48 [szerző nélkül]: „A filharmonikusok sajtóteája”, *Pesti Hírlap* 61/74. (1939. március 31.), 10. A sajtóteáról természetesen több más lap is beszámolt, hasonlóképpen.

49 Ld. pl. [szerző nélkül]: „Zenekamarát állít fel a kultuszminisztérium”, *Népszava* 68/177. (1939. augusztus 20.), 8.; [szerző nélkül]: „Tárgyalások a kultuszminisztériumban a zeneművészeti kamara felállításáról”, *Az Est* 30/189. (1939. augusztus 20.), 9. Ez utóbbi cikk a BTK Zenetudományi Intézet Zenetudományi Szakkönyvtárában őrzött hagyatékrészben (Fond IV/177) is fennmaradt, vagyis ezen a ponton még bizonyosan foglalkoztatta Dohnányit.

50 Ld. pl. [szerző nélkül]: „Zeneművészeti kamarát követel mai táborozásán a Turul Szövetség”, *8 órai újság* 25/57. (1939. április 13.), 8.; jóval később általában a zenekamara szükségességéről: [szerző nélkül]: „Megdöbbenően selejtes a szórakoztató jellegű nyilvános hangversenyek műsora...”, *Új Magyarág* 10/7. (1943. január 10.), 13.

51 „1940. évi XIX. törvénycikk indokolása művészeti kamarák felállításáról és szervezetük megállapításáról”. A törvény teljes szövegét lásd: *Ezer év törvényei* online adatbázis: ><https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=94000019.TVI&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D50>< (utolsó elérés: 2021. március 14.).

(utoljára 1941-ben) egy-egy lap Dohnányi zenekamarája számára építendő zene-palotát említ (nagy hangversenyteremmel a Duna-parton), az már nem igazán illeszkedik kontextusba – a zenekamara *vele* összefüggésben tehát lényegében nagyjából egy évig volt jelen a közbeszédben.

IV.

A Turul Szövetség (ezen belül a Turul Szépmíves Bajtársi Egyesület) tevékenysége joggal kerül szóba hangsúlyosan Vázsonyi monográfiájában, hiszen valóban fontos tényezőnek tűnik a Dohnányi-féle zenekamara története szempontjából is. Mint Harsányi László leírja, a zsidók diszkriminálását és kiszorítását célzó kamarai vagy más egyesületi formák felállítását többféle szervezet sürgette, de legkorábban és művészeti területeken a legerőteljesebben a Turul tette, egy olyan egyesület, mely több egyetemi diákszövetséget egyesített magában (a Szépmíves Bajtársi Egyesület pedig eredetileg a művészeti felsőoktatás hallgatóit fogta össze).⁵² Különböző vállalt feladatai mellett kezdettől fogva erős politizálási szándékkal lépett fel. Ahogy Dalos Anna, aki fentebb említett tanulmányában részletesen foglalkozott a Szövetség történetének zenei szempontból lényeges mozzanataival, szemléletesen összegezte: a Turul már megalakulását követően „zsidóveréseiről és az 1920-ban bevezetett numerus clausus teljes mellszélességgel való támogatásáról vált hírhedtté”.⁵³ Nem meglepő tehát, hogy a tervbe vett művészeti kamarák kapcsán is jelentős mértékben aktivizálták magukat. Bár Vázsonyi is idéz belőle, érdemes itt is közölni egy terjedelmesebb részét annak az ominózus beszédnek, melyet Karácsonyi István mondott el a Szövetségben 1938 júniusában,⁵⁴ tehát a zsidótörvény megjelenése után, de még a kamarák működését részletesen leíró rendelkezések kihirdetése előtt. A *Virradat* című szélsőjobboldali hetilapban is közölt „nagyjelentőségű előterjesztés”-ből kiderül, hogy ő vagy ők már el is készítették első kamarai tervüket:

A zene-kamarai szabályok összeállításánál a német Musikrechtet vettem alapul, de teljesen átféltam és a magyar viszonyokhoz alkalmaztam. Ha valami okosat tanulhatunk a németektől, az még nem pángermánizmus. Aki ismeri a magyar zenei viszonyokat, az a zenekamara törvényeinek sorai között ráismer az intézményekre, amelyek kúrára szorultak. Ráismer 1. az Operára és annak 37,5%-os zsidó [Dohnányi kiemelése, ld. alább] zenekarára. [...] 3. Az állatkerti koncertekre, ahol ma is Komor Vilmos és zsidó társai muzsikálnak. 4. A kat. templomokra, amelyek kórusain Steinerek, Lebovicsok stb. zsidók muzsikálnak. 5. A Városi színházra, amelyet szabadkőműves zsidó asszisztencia mellett zsidó kézre játszottak [...] 7. A Rádióra, mely Polgár Tibor félzsidó karmestert bízta meg tanácstalan zenetanácsával, a minden lében kanál Bob herceggel, Huszka Jenővel és a zsidó származású Arányi Máriával [...] 12. 11. A zenei szempontokból sterilizált férfiakra, akik, mert a kapukulcsot meg tudják különböztetni a hegedűkulcstól, már

52 Harsányi: *A fényből a sötétbe*, 163.

53 Dalos: i. m., 277.

54 Dalos Anna felsorolja a Turul Szövetség legaktívabb zenész tagjait és szimpatizánsait, de Karácsonyi, aki e beszéde szerint a zenekamarát felvázolta, nem szerepel köztük (uott, 281.) – kérdéses tehát, hogy valóban ő jegyezte-e a tervet, vagy inkább csak szócsöve volt az indulatoknak ezen a gyűlésen.

hivatva érzik magukat, hogy zenei tanácsokban helyet foglaljanak, és zenei kolibri eszük járása szerint ítélkezzenek a magyar zene sorsa felett. A Zeneművészeti Főiskolára, melynek tanári karában 44% a zsidó és a zsidókkal összebogozott keresztény [...]

Mielőtt befejezném fel szólalásomat, egy témáról kell beszélnem, amely a plénum előtt még nem szerepelt a kellő megvilágításban. A magyar zenének három kitűnő reprezentánsa: Dohnányi Ernő, Bartók Béla és Kodály Zoltán. [...]

Ha Dohnányi Ernő a zeneileg éretlen magyar közönség kedvéért nem hagyja ott a zsidait, jól tette, mert legalább nem halt meg éhen és átmentette magát egy jobb időre. [...]

[Bartók és Kodály] a hypermodern zene útvesztőjébe tévedtek, hiszen nagyon kevesen voltak és vannak, akik ellent tudtak állani a liberális zsidó csábításainak [...] Nem közénk valók, mert nemrégiben saját maguk fölött ítélkeztek, amikor nyíltan a zsidóság mellé álltak és egy csomó magyar íróval és művésszel együtt a zsidó törvényjavaslat ellen foglaltak állást. Még azt hiszik, hogy a keresztény magyar élni akarás ismét csak amolyan szalmaláng, amolyan tulipán Zsazsázás, és be akarják magukat biztosítani az utána következő zsidó feltámadásra. Majd ha belátták, hogy tévedtek, bűnbánóan vissza fognak térni a keresztény magyarok közé.

Addig azonban a mi kötelességünk, hogy felrázzuk a magyar társadalmat abból a közönyből, amelyből alig tud kimenekülni. [...] És ha ez szép szóval nem megy, hát akkor a zenekamarai törvények által biztosan fog menni.⁵⁵

A beszédben s a beszéd háttérét képező, június végére el is készült első tervezetben megnyilvánuló proaktivitás valóban jelentős – és igen fenyegető. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy nem egyedi esetről van szó: a Turul Szövetség több területen lépett fel hasonló határozottsággal. Nagyjából ugyanebben az időben, 1938. augusztus elején önhatalmúlag kamarai belépési ívet küldtek ki a színházak dolgozói részére, s arra utasították őket: személyi okmányaikkal és a kitöltött ívvel együtt jelenjenek meg a Szépműves Bajtársi Szövetség irodájában. Az *Esti Kurir* pár héttel később részletesen utánajárt az ügynek:

A kultuszminisztérium semmiféle felhatalmazást nem adott a Turul Szövetségnek ilyen akcióra, azt sem tudták, hogy mi célja lenne annak, hogy ott a színészek „okmányaikkal felszerelve” jelentkezzenek, miután a Turul Szövetségnek a még nem is létező Színész-kamarával semmiféle kapcsolata nincs! [...]

[Ugyanakkor:] Még a legtartózkodóbbak is úgy érzik, a Turul levelezőlapjának hangjából következtetve, hogyha az egyetemi hallgatók bajtársi szövetsége nem is hivatalos szerv, de döntő szerepet akar a kamarai tagfelvételeknél, ismerve a Turul eddigi szereplését színházi és filmügyekben. [...] Az *Esti Kurir* munkatársa beszélt a színészek egy csoportjával, amely reggel óta az illetékes fórumokat járja és izgatottan tárgyalja a Turul Szövetség meglepő felszólítását. [...]

– A dolog közelről sem olyan egyszerű – folytatták informátoraink. – A Turul Szövetség az elmúlt években már gyakran beleszólt művészeti és színészkérdésekbe. Fel kell tételezni tehát, hogy a Színész-kamara felállításánál is hasonló szerepet vándikál magának, amit a levelezőlap hangja és tartalma legalább is igyekszik sejtetni.⁵⁶

55 [szerző nélkül]: „Karácsonyi István éles és részletes bírálatot mondott a Turul Szövetségben a magyar zenei életéről”, *Virradat* (1938. július 4.), 6. Dohnányi saját példányát (újságkivágat piros ceruzás aláírásokkal) ld. *ZTI Dohnányi*, Vázsonyi Bálint hagyatéka N00-002.

56 [szerző nélkül]: „A Turul Szövetség maga elé idézi a színészeket”, *Esti Kurir* 16/178. (1938. augusztus 30.), 7.

Annyi bizonyos, hogy a Turul terveivel mindenképpen számolniuk kellett a zenészeknek is: hogy Dohnányi és köre is ezt tette, azt legalább két forrás is közvetlenül bizonyítja. Az egyik bizonyíték, hogy a *Virradat*ban megjelent cikk egy példánya megtalálható Dohnányi hagyatékában (Vázsonyi vette magához feltehetőleg az amerikai házban őrzött politikai forráscsoportból, ahonnan több eredeti dokumentumot a gyűjteményébe illesztett), s (feltehetőleg) Dohnányi kezétől származó, piros ceruzás aláhúzások emelik ki benne a legfontosabb részteket [ezt a fenti idézetben jeleztem is]. A másik forrás, mely a Dohnányi-féle zenekamara és a Turul-tervezet direkt kapcsolatát jelzi, egy anonim cikk/olvasói levél, mely a *Magyar Nemzet*ben jelent meg. A szerző bevezetésekként általában kritizálja a Turul zenei működését, például amiért a Turul Szépművészeti Zenekar innen-onnan kölcsönzött zenészekből áll. Majd tárgyára tér – s kifogása, mint látjuk, kísértetiesen hasonlít a fentebb említett, a Színészkamara kapcsán lezajlott Turul-akcióhoz.

A Turul azonban ezzel nem elégedett meg s a vezetőség egy „zenei kamaratervezetet” is szerkesztett, amit 1938. június 29-i, majd pedig december 5-i kelettel nyújtott át a közoktatásügyi kormányzat illetékes szerveinek. A legmagasabb fórum döntését meg nem várva, teljesen szokatlan módon tervezetüket ismertetés céljából megküldték a szakköröknek és a budapesti napisajtónak is.⁵⁷

Ezt követően a cikk részletesen és igen szókimondóan bírálja a tervezetet, melyben, mint kiindulópontként leszögezi, a „teljesen magyartalan [...]” szövegezés már az első pillanatban felkeltheti gyanúkat, hogy itt a német kamarai rendszer fordításáról lehet csak szó”. Kisebb és nagyobb erre utaló jelek számbavételét követően – bőséges indoklással támogatva – megállapítja végül:

[...] e kamarai terv csaknem teljes egészében szószerinti átvétele a német rendelkezéseknek. Kérem, tessék beszerezni Karl-Friedrich Schrieber és Karl-Heinz Wachenfeldnek a Junker és Dünnhaupt kiadásában megjelent *Musikrecht* című könyvét [1937] és bámulatos dolgok derülnek ki.⁵⁸

Minthogy a szerző részletezi, miért alkalmatlan a német zenei kamara direkt átemelése, s bírálja, hogy a Turul szervezet ezt ráadásul saját eredményeképp tünteti fel – nyilvánvalóan elárulja magáról, hogy ő maga is alaposan ismeri a német forrást, hogy gondolkodott a magyarországi jogi háttérbe való beágyazhatóságán, s mi több, saját ötletei is vannak – ez utóbbit az ironikus aláírás is hangsúlyozza, mely úgy szól: „egy árja muzsik, aki szeretne ugyan szervezkedni, de fél, hogy agyonszervezik”.⁵⁹

Az „árja muzsik” Dalos Anna szerint Gaál Endre lehetett,⁶⁰ s feltételezését a Zeneművészeti Főiskola igazolóbizottsági iratai egyértelműen igazolják (ld. alább).

57 [szerző nélk. (Gaál Endre)]: „Hozzászólás a Turul zenekamarai tervezetéhez”, *Magyar Nemzet* 20/30. (1939. február 7.), 13.

58 Uott

59 Uott

60 Dalos: i. m., 281–282.

A körültekintő kortársak számára persze alighanem nyilvánvaló volt, ki áll az éles hangú írás háttérében, ugyanis a zenekamaraügy kapcsán Dohnányié mellett sokszor feltűnik Gaál Endre neve, akit – az e tekintetben leginkább bőbeszédű cikk szerint – Dohnányi megbízott „a szükséges anyag összegyűjtésével és azzal, hogy a Zenei Kamara szabályainak a megadott irányelvek szerint a részletekben is konkrét formát adjon”.⁶¹ Gaál Breuer Jánosnak is a látókörébe került (míg Vázsonyi egyáltalán nem említi), s ő cikkében egy rövid életrajzi vázlatot is adott a Zeneakadémia kötelezőzongora-tanáraként 1935-től működő, majd 1956-ban Kanadába emigráló művészről, akit nemcsak a *Magyar Nemzet* mértékadó zenei publicistájának mond, de kifejezetten karakán személyiségnek látta: Klempereger egyszer állítólag pisztollyal kergette ki az Operából szókimondó kritikája miatt, s „alig egy hónappal a német megszállás előtt éles vitát folytat a Nyilaskeresztes Párt napilapjával”.⁶²

Meg kell jegyezni, s ez az adalék tovább bonyolítja a kérdést: Gaál „éles vitája” az *Összetartás* című lappal éppen Dohnányi, pontosabban az ő egyik 1943-as interjúja kapcsán bontakozott ki.⁶³ Érthetetlen egyébként, hogy a keveset nyilatkozó Dohnányi miért vállalhatta a beszélgetést éppen ezzel az obskúrus sajtótermékkel (bár az interjú bevezetéséből úgy tűnik, nem előre egyeztetett szituáció volt).⁶⁴ De nemcsak a médium, hanem az interjú mondanivalója, hangvétele is megdöbbentő: cinikus, vagdalkozó – Dohnányi mintha kontrollt veszített volna, s vállalhatatlan véleményével szinte kilépne a zenei közéletből. A *Magyar Nemzet*ben Gaál Endre tollából megjelent hosszú reakcióból kiderül, maguk a kortársak is értetlenül álltak a közlemény előtt: az egyébként tisztelettudó cikkben egymást követik a „megleelő”, „megdöbbentő” és „furcsa” jelzők, és a szerző határozottan szembe helyezkedik a nyilatkozattal.⁶⁵

Gaálnak az amerikai Dohnányi-hagyatékból 2006-ban előkerült levelei (ezeket már az emigrációból írta Dohnányiéknak) egyrészt arról tanúskodnak, hogy kapcsolatukat nem mérgezte meg ez az affér, másrészt tovább árnyalják személyiségének képét: szövegeit legalábbis, melyek hemzsegek a kíméletlen ítéletektől és pletykáktól, inkább érezzük kicsit ördöginek, mint bátorinak vagy szabadszájúnak. Sokat elárulnak persze a kora ötvenes évek Magyarországról az olyan megjegyzések, mint hogy „nem az U.S.A. a korlátlan lehetőségek hazája, hanem a kommu-

61 [szerző nélkül]: „Zenei Kamara alakul. Elkészült a rendelet tervezete”, *Ujság* 14/234. (1938. október 16.), 20.

62 Breuer: *Töredékek Dohnányiról* III, 20.

63 Taksonyi Pál: „A mai népi magyar zene nem hozott újat a modern zeneszerzés szempontjából. Dohnányi Ernő nyilatkozik az *Összetartás*nak”, *Összetartás* 1/45. (1943. november 12.), 5.; ld. Kusz: *Dohnányi Ernő: válogatott írások és nyilatkozatok*, 434–439.

64 Jemnitz Sándornak a népgyógyászágon tett tanúvallomása szerint az újságíró Dohnányi élettársának, Salacz Ilonának a baráti köréhez tartozott, de ez az információ bizonytalan. Ld. „Tanúvallomási jegyzőkönyv / Jemnitz Sándor” (1946. október 17.) „[A terheltek nevei:] Dohnányi Ernő / [Az ügy tárgya:] kiadatás” c. iratborítékban (Budapest Főváros Levéltára, HU_BFL_XVII_1518_1945_igazolasi-ügy_Zenemuveszeti_Foiskola_Dohnanyi).

65 Gaál Endre: „Dohnányi Ernő esete a mai magyar zeneművészetrel”, *Magyar Nemzet* 7/35. (1943. február 13.), 13.

nizmus. Ott igazán minden megtörténhet és mindennek az ellenkezője. [...] Az ember ma miniszter, holnap agyonlövik, holnapután rehabilitálják, bebörtönzik, hogy évek múltán anélkül, hogy valamit is mondtak volna, elengedjék”.⁶⁶ A zene a zeneakadémiai életről szólva – pontosabban apró ízekre szedve azt – megállapítja, hogy miután „Bartók [...] meghalt, Kodály valami különös zene-Budhává nőtt”, akit antikommunizmusa „nem akadályozta meg, hogy még életében szovjet fegyverek árnyékában, pentaton alapon meg ne próbálja saját halhatatlanságát, ön-maga szobrát megteremteni”, míg a zenei intézményekben a „szolfézs bölcsőtől a sírig” jelszó alatt a tanulók „heveny népzene-mergőzésben” szenvednek, és egész nap „mint valami Frimm-intézetben mutogatnak”.⁶⁷

Bármilyen ember is volt, Gaál sokkal nagyobb szerepet játszott a zenekamara rövid történetében, mint azt elsőre sejthetnénk: az 1938 nyarán–őszén kidolgozott tervezetnek ugyanis volt előzménye. Jellemző, hogy a sajtó egyáltalán magyar zenekamarát elsőként 1937-ben említ, mégpedig Gaál nevével összefüggésben, aki zeneakadémiai székfoglalóját „A zenepolitikai célkitűzései” címmel tartotta – s ennek keretében maga vetette föl a zenekamara fölállításának időszerűségét.⁶⁸ A különnyomatként is megjelent szöveg elsősorban a zenészek hallatlanul nehéz egzisztenciális helyzetét stabilizáló kormányzati lépéseket sürgeti; egy lehetséges zenekamaráról mint szakmai, érdekvédelmi és szociális szervezetről, a meglévő ügyvédi és mérnöki kamarákra hivatkozva szól. Megemlíti a Németországban már működő zenei kamarát is, de hozzáteszi: mi „nem szorulunk rá idegen szervezetek átvételére és ezeknek másolására, hanem a magunk hasonló szervezeteinek alapos megismerése után a hazai viszonyoknak megfelelő keretek között kell a célkitűzéseknek érvényesülniök.”⁶⁹ Ez a szófordulat (ti. „a hazai viszonyoknak megfelelő”) – sok egyéb szakasszal együtt – fontos eleme az egy évvel később hivatalosan benyújtott tervezetnek, Dohnányi is hivatkozott rá, ahogy idéztem. Igaz, Dalos Anna szerint Gaál itt tudatosan élt a korabeli diskurzus várhatóan népszerűnek számító gondolatával, ti. a német modellel való szembe fordulás szándékával.⁷⁰ Láttuk fentebb, hogy Karácsonyi István ugyanezt állította az első Turultervről („a német Musikrechtet vettem alapul, de teljesen átformáltam és a magyar viszonyokhoz alkalmaztam”), amivel feltehetőleg Gaál valamivel korábban megjelent székfoglalójára is utal.

Gaál Endre közreműködését az 1945. május 31-i keltezésű, a zeneművészeti főiskolai igazolóbizottságnak szóló beadványa világítja meg igazán.⁷¹ Ebből kide-

66 Gaál Endre levele Dohnányi Ernőhöz, 1956. december 31. ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 81.294.

67 Uott

68 Gaál Endre: *A zenepolitika célkitűzései* (székfoglaló előadás, 1937. szeptember 20.) Budapest: Orsz. Magyar Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola–Phöbus nyomda, 1938. Különlenyomat a Zeneművészeti Főiskola 1937/38. tanévi évkönyvéből.

69 Uott, 22.

70 Dalos: i. m., 283.

71 Gaál Endre beadványa a Zeneművészeti Főiskola Igazoló Bizottsághoz, 1945. május 31. (Budapest Főváros Levéltára Budapest Főváros Levéltára, HU_BFL_XVII_1518_1945_igazolasiugy_Zenemuveszeti_Foiskola_Gaal).

rül, hogy az 1939/40-es tanévig előadóként is működött a Zeneakadémia igazgató-ságán, mert, mint mondja, „nemcsak zenetanár, hanem jog és államtudor is vagyok, s így vált a [...] székfoglaló előadásom egy javaslattervezet alapjául”.⁷² Megjegyzi továbbá, hogy Dohnányinak főigazgatói minőségében is állást kellett foglalnia a zenekamara kapcsán, mivel a Főiskola a minisztérium egyik tanácsadó szerve volt. A közös munkára a következőképp emlékezett vissza:

[Dohnányi] részletesen kifejtette álláspontját. 1938 tavaszától többször tárgyaltam az ügyben vele a lakásán is. Intenciói szerint szövegeztem. A fogalmazványokat több közös tanácskozáson átbeszéltem a tanári kar kiválasztottaival, kikértem jogászok szakvéleményét, s így született meg a szokásos hivatalos retortákon is átszűrt tervezet-vázlat. [...] Dohnányi Ernő a tervezetet mint saját elaborátumát 1938 októberében nyújtotta be.⁷³

Gaál e vallomásában önmaga védelmében és „igazolására” hozza fel a zenekamara-tervet, mivel, mint hangsúlyozza, áthidalhatatlan ellentét volt a főiskolai javaslat és a turulisták német expanziót importáló és a *numerus clausus* gondolatára építő zenei kamara tervezete között. Mint összegezte:

[javaslatunk] tengelyében a Zeneművészeti Főiskola állott, melynek szabadszellemű gondolkozása és embersége közismert volt ország-világ előtt, s [...] a magasrendű humanitás gondolatát még a legszörnyűbb órák nyomása sem tudta kiirtani a testület reprezentánsaiból.⁷⁴

Lényeges végül, hogy Gaál nemcsak a szöveg megalkotásában, hanem a kamara meghiúsulásának történetében is jelentős szerepet tulajdonított saját magának:

Félő volt, hogy a szélsőség győzedelmeskedik, hiszen a minisztérium felénk való hajlandósága nyilvánvaló volt. Miután én 1938 végén [...] a Magyar Nemzet gárdájába léptem, magam is cselekedtem. 1939 februárjában közöltem a Turul tervezetet megfricskázó [...] cikket.⁷⁵ Ez a zenekamara gondolatának megadta a kegyelemdöfést. Ha itt-ott kísérletezett is a szélsőjobb, a zenekamara nem kelt életre.⁷⁶

V.

A soha „életre nem kelt” zenekamara tervezetét Dohnányi Ernő 1938. október 13-án nyújtotta be tehát Hóman Bálint nemzetnevelésügyi miniszternek.⁷⁷ A tiszta-
zat másolata a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattárában 1154/1938. szám
alatt maradt fenn. Valóban zeneakadémiai kötődésű ügy volt tehát, ami az aláírás-
ból is kitűnik: a betérjesztő mint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola főigaz-

⁷² Uott

⁷³ Uott

⁷⁴ Uott

⁷⁵ Gaál: *Dohnányi Ernő esete a mai magyar zeneművészettel*, 13.

⁷⁶ Uott

⁷⁷ 1932. október 1. és 1938. május 14. között, majd 1939. február 16. és 1942. július 3. között Hóman, a köztes pár hónapban Teleki Pál volt a vallás- és közoktatásügyi miniszter. A források azonban a kamara kapcsán végig Hómanról beszélnek mint illetékes miniszterről.

gatója szerepel. A végleges szöveget Gádor Ágnes és Szirányi Gábor adta közre a *Dohnányi Évkönyvek*ben megjelent igényes dokumentumközlés-sorozatban, melyben a zeneakadémiai irattár Dohnányi-vonatkozású forrásait publikálták.⁷⁸

A beadvány egy gondosan megfogalmazott kísérőlevéllel bevezetett, mintegy fél nyomdai ív terjedelmű hivatalos szöveg: egyszerű szabályzat, mely a felállítandó szervezet pontos struktúráját és e struktúra működtetését írja le. A „feladat” meghatározásával kezd:

A Zenekamara feladata az, hogy a lehetőségekhez képest megvalósítsa a magyar zenekultúra célkitűzéseit, szorgalmazza mindazt, ami a muzsikuskok hasznára lehet és a nagyközönség érdekeit is védje. Működésében nemzeti szellemet juttat kifejezésre, biztosítani kívánja a kötelékébe tartozók művészi, szociális és gazdasági érdekeit, tekintélyét s e téren jogvédelemben részesíti őket, de ugyanakkor mint fegyelmi hatóság ellenőrzi hivatásuk gyakorlását, állást foglal minden zenekultúra körébe vágó kérdésben, gondoskodik a művészi színvonal emelésének előmozdítása mellett a mű- és munka-közvetítésről is.⁷⁹

A székhely (Budapest), a hatáskör (Magyarország) és a felügyeleti szerv (minisztérium) megadása után a tervezet felsorolja a zenekamara „szerveit”, úgymint szakosztályok (alosztályokkal), szakosztálygyűlések (az alosztályokhoz kapcsolódóan tagértekezletek), kormányzótanács, közgyűlés, tisztikar, igazgatósági hivatal. A hét szakosztály s azon belül alosztályok felépítése a következő:

I. Zeneszerzők és theoretikusok

- a) 1) komolyzene-, 2) szórakoztató-zene- és nótaszerzők
- b) theoretikusok, szaksajtó és zenekritikusok

II. Előadóművészek

- 1) karmesterek és hangszerművészek, 2) énekművészek

III. Oktatásügy

- a) 1) főiskolai tanárok, 2) hatósági zeneiskolai tanárok,
- b) 1) magánzeneiskolai tanárok, 2) magán zeneoktatók
- c) 1) tanítóképző intézeti ének- és zenetanárok és középiskolai énektanárok, 2) ének szaktanítók

IV. Zenekari muzsikuskok

- 1) operai-, szimfonikus-, színházi-, 2) egyenruhás zenekari muzsikuskok

V. Szórakoztató zenészek

- 1) tánc-, varieté és kabaré-, szalon-, 2) cigány-zenészek (és e keretben működő vezetőik és énekesek is)

VI. Kórusügy és népzene

- a) 1) egyházi zene, 2) operai és színházi karénekesek, 3) dalegyesületek a karvezetőkkel együtt
- b) műkedvelő és népzenekekek

78 1154/1938. sz., 1938. október 13. / Hóman Bálint miniszternek. / [Tárgy: Zenekamarai tervezet]. Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (közr.): „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927 – 1938”. In: Kiszely-Papp Deborah–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv* 2003. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 327–388., ide: 375–383. (A továbbiakban: *Zenekamarai tervezet*.)

79 Uott, 376–377.

VII. Közvetítés

- a) hangversenyrendezés (technikai közvetítők is)
- b) 1) sokszorosítás, másolás, kiadók és hangjegykereskedők, 2) hangszerkészítők és hangszerkereskedők, 3) technikai berendezések készítői és kereskedői⁸⁰

Mint ebből már gyanítható, a struktúra meglehetősen komplikált. Lényege, hogy az elnök(ség) döntései három pilléren nyugszanak: a kormányzótanács, az elnöki tanács és a közgyűlés hármasan. A szakosztályok az összetételüket és feladatkörüket tekintve részben különböző tagértekezleteken és szakosztálygyűléseken hozzák meg határozataikat, melyek a kormányzótanács hozzájárulásával válnak kötelező erejűvé. A szakosztályok azonban bizottságokat (és albizottságokat) is alapítanak, melyek felett viszont az elnöki tanács áll (ez abban különbözik a kormányzótanácstól vagy más néven tisztikartól, hogy itt az elnök, alelnök és az igazgató mellett a szakosztályvezetők nincsenek jelen). A tervezet részletesen felsorolja, hogy melyik szervezeti egység pontosan milyen kérdésekben illetékes, mit tárgyalhat, és miről dönthet, de ennek összefoglalásától itt eltekintek. Mindehhez az igazgatási és ügyviteli tennivalókat az ügyvezető igazgató által vezetett igazgatósági hivatal látja el.

Hosszabb szakasz mutatja be a közgyűlést, mint a „zenekamara legszélesebbkörű szervé”-t, amely „a zenekamarai működés legáltalánosabb feltételeiről gondoskodik”, többek között a szervezeti szabályok alkotásával, a szakosztályok változtatásával és alapításával, tagdíj és segélyalapok kérdéseivel, tisztségviselők választásával, illetve hatáskörébe tartozik „az egész kamarát érintő közérdekű zenei kérdésekben állásfoglalás”.⁸¹ Érdemes kiemelni, hogy a közgyűlésben „az egyes tagok szavazatának értékét a tag szakképzettsége [...] határozza meg”, s ennek megfelelően akinek például nincs számottevő zenei tanulmánya vagy érettségi bizonyítványa, annak a szavazata századannyit ér ahhoz képest,

akinek zenetanári, operaénekesi, hangverseny-énekesi, művészi, egyházkarnagyi, középiskolai ének-, tanítóképző intézeti ének és zenetanári oklevele van, vagy a zeneszerzés, orgona, gordon, hárfa és fúvós tanszakokon nyert végbizonyítványa vagy honosítási záradékkal ellátott külföldön szerzett oklevele van.⁸²

Ez az éles különbségtétel bizonyára összefüggésben áll a több nyilatkozatban is említett, ún. „kontár-kérdéssel”, mellyel a zenekamara mindenképp számolni akart. Lényeges továbbá az a cél, amely a tagságról szóló, legterjedelmesebb szakasz élén is említésre kerül, hogy tudniillik „a Zenekamara a laikus zenészelemek bizonyos csoportjának (ének és zenekari tagok) módot kíván nyújtani arra, hogy a Zenekamara jogvédelmében és támogatásában részesüljenek”.⁸³ A tagság összefüggésében szó esik itt a felvételi eljárás módjairól, a szakosztály(ok)ba sorolásról,

⁸⁰ Uott, 377–378.

⁸¹ Uott, 379.

⁸² Uott

⁸³ Uott

honoráriumügyekről, rendes és rendkívüli tagok jogai közti különbségről és több kisebb problémáról. A tagsági felvétel kérdését így összegzi:

A zenekamarai felvételt meg kell tagadni, sőt a már felvett tagot ki kell zárni, ha a tényekből az derül ki, hogy az illető működése nemzeti vagy erkölcsi szempontból nem kívánatos, vagy a zenetevékenységhez szükséges szakképzettséggel, alkalmassággal és megbízhatósággal nem rendelkezik. A részletes fegyelmi szabályokat az ügyrend tartalmazza.⁸⁴

Magában a terv szövegében a vallási alapú diszkriminációra mint a kamara elvben leglényegesebb céljára ez az egyetlen kifejezés utal: „nemzeti [...] szempontból nem kívánatos”. Kiegészíthetjük ezt a kamara feladatára vonatkozó, fentebb idézett bevezető mondatokkal, melyekben a „nemzeti szellem” kifejezés szintén megjelenik. Igen figyelemreméltó azonban, hogy e két helytől eltekintve a szöveg, tudniillik maga a tervezet *nem* tartalmaz diszkriminációra utaló passzust.

A terjedelmes kísérőlevél természetesen nem kerülhette el e mulasztás indoklását, s ez a rész általában is sokkal tanulságosabb, mint maga a tervezet. Itt Dohnányi nemcsak azt hangsúlyozza, hogy „a muzsikus foglalkozás mint szabad és művészi hivatás csak nehezen viseli el a szervezettséget”, s hogy ezért el kell kerülni „a túlszervezést és a tagok szertelen uniformizálását”, illetve hogy „elsősorban szociális és kulturális és csak másodsorban legyen fegyelmi szerv”; de többször is előkerül az említett német modellel való szembenállás, mint például: „hazánkban régtől kezdve ismeretes mind az egyéni tagságon, mind a képviseleti elven felépülő kamarai rendszer”, vagy mint hogy a tervezet „elsősorban a jövő kiépítésére törekszik országunk jogrendjének keretei között”.⁸⁵

Mindezen halvány utalásoknál jóval határozottabb a javaslat, miszerint a színész-, illetve a sajtókamara által már szabályozott színházi zenészek, illetve zenei szakírók zenekamarába való „átutalása” szükséges – s fontos, hogy kronológiailag még az említett 1938. decemberi operaházi tiltakozás előtt vagyunk. E szakasz érvelését érdemes hosszabban idézni:

Tekintettel arra, hogy nemcsak a zenekultúra elsőrangú érdeke, de a tagok szociális és testületi szempontjából is kívánatos, feltétlenül szükség van arra, hogy az összes zenével foglalkozók a zenekamarába tömörüljenek, mert csak így lehetséges az egységes irányítás, ellenőrzés és a hivatásgyakorlás megkívánta jogvédelem – tisztelettel javasolom, hogy a 6090/1938 M. E. számú rendelettel felállított színművészeti és filmművészeti kamara kötelékéből az összes muzsikusok (karmesterek, operaénekesek, karvezetők, korrepetitorok, operai és színházi ének és zenekari tagok) a zenekamara megalakulása után haladéktalanul annak kötelékébe utaltassanak át. Hasonlóképpen a zenekultúra szempontjából rendkívül fontos hivatásukra való tekintettel kívánatos, hogy a 6070/1938 M. E. rendelettel felállított Sajtókamarából a zenei szaksajtót és a zenekritikusokat is szükségszerűen a zenekamara kötelékébe méltóztassanak átutalni.⁸⁶

84 Uott

85 Uott, 375–376.

86 Uott, 376.

A kísérőlevélben egy helyütt még szerepel a „lehetetlenné tenni a számbeli túlsúly érvényesülését” fordulat, ezenkívül egy teljes bekezdés szól a kormányzat által elvárt, tulajdonképpeni célról – s talán nem lényegtelen, hogy a kísérőlevél utolsó harmadában kerül szóba. Elhelyezése valóban kissé olyan érzést kelt, ahogy Vázsonyi írta róla: „mellékesen odavetve”.⁸⁷

Javaslatom az 1938:XV.t.c.4.§. alapján áll, de mivel a zenei viszonyok hazánkban egészen speciálisak és zenei életünk már a muzsikuskok és a közönség kapcsolatában sem bírna el rázkódtatásokat, szükségesnek tartom, hogy a meglevő viszonyokra építsünk s az adott körülményekből fokozatosan térjünk át a kívánatos helyzetre. Mivel azonban e törvényben előírt keretekenél a számarány ma ténylegesen meghaladja a 20%-ot, javasolom, hogy új tagok öt (5) százaléknál nagyobb arányban mindaddig ne lehessenek felvehetők, míg a kívánt egyensúly létre nem jön.⁸⁸

Vázsonyi, jellemző módon, csak az első részét idézi a bekezdésnek – bizonyítani igyekezve ezzel, hogy Dohnányi nem ejt szót diszkriminációról. Látjuk pedig, hogy aztán pontos számok és arányok is megjelennek (igaz, ha a Turul Szövetségben kijelentett arányok körülbelül is helytállóak – azaz hogy bizonyos területeken a törvények szerint zsidónak tekintett muzsikuskok tették ki az adott közösség harmadát vagy akár közel felét –, akkor természetes halálózást alapul véve 2-3 évtized alatt jönne létre az említett „kívánt egyensúly”, vagyis a zsidótörvényben előírt, öt év alatt elérendő, legfőljebb 20%-os arány – ami a kormányzat számára nyilván abszurdum lett volna). Különösebb azonban ennél az a szándékosnak tűnő csúsztatás, amely a szövegben szerepel. Hogyan érthette azt a tervezet összeállítója, hogy „a meglevő viszonyokra építsünk”, illetve „elgondolásom szerint régebbi működésében senkit indokolatlanul meggátolni nem kíván”? A megfogalmazás azt sugallja, hogy a zenekamara mindenkit automatikusan felvett volna, aki a beadvány pillanatában zenészként működik, és besorolható a szakosztályokba (a „kontár”-okat is), márpedig ez nyilván lehetetlen, hiszen – a színészeknél is láttuk – a kamara a tagfelvételi procedura nyomán áll fel. Bárhogy is: az tény, hogy ebben a formában nem volt összevethető a színészkamarai vagy sajtókamarai szabályozással, és ilyen értelemben nem is volt elfogadható. Más kérdés, hogy miképp reagált volna Dohnányi, Gaál és a főiskolai beadvány többi támogatója arra, ha a kormányzat e bizonytalan pont konkretizálását és javítását kéri az első, majd a második zsidótörvény jegyében – ezzel kapcsolatban csak találgathatunk.

VI.

A magyar zenekamarával kapcsolatos korábbi irodalom különbözőképp rekonstruálja a Turul-féle tervezet és Dohnányi beadványának viszonyát és kronológiáját, s ennek nyomán különböző konklúzióra is jut Dohnányi célját illetőleg – érdemes

⁸⁷ Vázsonyi: i. m., 248.

⁸⁸ *Zenekamarai tervezet*, 376.

ezt még egyszer összegezni. Vázsonyi kifejezetten a Turul Szövetség szélsőséges kezdeményezésére adott, határozott és – lényeges! – önálló lépésként interpretálja, hogy Dohnányi efféle tervezetet nyújtott be. Érvelése középpontjában áll a beadvány azon részlete, miszerint a kamara a „meglevő viszonyokra” építene (de nem vitatja, hogy ezt miképpen lehet megvalósítani); továbbá kruciális elemnek tekinti, hogy Dohnányi a színházi zenészeket és a szakajtó képviselőit is a zenekamarába akarta irányítani. Mindezek nyomán Vázsonyi megállapítja, hogy Dohnányi saját általános szakmai tekintélyére alapozva szándékosan megakadályozta a zenekamara létrejöttét, mivel tudta, hogy javaslatát a kormányzat ebben a formában nem fogja elfogadni, de ellent sem mondanak neki. Vázsonyiéval lényegében teljesen megegyezik Breuer János interpretációja, bár ő Gaál Endre közreműködését is tárgyalja. Harsányi László jóval tágabb kontextust vázol fel mind a különféle művészeti kamarákkal kapcsolatos kormányzati intézkedéseket, mind pedig a nem hivatalos lobbitevékenységet, illetve a sajtó információit és reakcióit vizsgálva. Gaál tevékenysége is szóba kerül nála, sőt egy másik lehetséges előzményét is megemlíti a kamaraterveknek.⁸⁹ Azt azonban, hogy Dohnányi tudatosan megakadályozta volna a zenekamara felállítását, egy korábbi publikációjában „városi legendá”-nak minősíti.⁹⁰ Az újabb megjelenésű monográfiában jelentősen árnyalja ezt a megfogalmazást, s a bizonytalansági pontokat hangsúlyozva nem foglal egyértelműen állást a „szabotázs” kérdésében. Dalos Anna is kritikusan áll a problémához, sőt a *Magyar Nemzet*ben megjelent, a Turul tervét támadó írás alapján megfogalmaz egy korábban sehol nem hangsúlyozott szempontot: szerinte Gaál „nem a zsidótörvények kíméletlen alkalmazását utasította el a Turul koncepciójában, hanem inkább magának – pontosabban Dohnányinak – vindikálta a jogot egy ilyen nagy jelentőségű tervezet kialakításához”.⁹¹ Mindezen feltételezéseket és interpretációkat a fentiek fényében a magam részéről a következőképp tudnám árnyalni, illetve kiegészíteni:

1. A Dohnányi-féle zenekamaraterv megszületésének fontos, sőt talán a legfontosabb motivációja az a korábban nem hangsúlyozott körülmény lehetett, hogy a Zeneművészeti Főiskola a kultuszminisztérium tanácsadó szerve, a Főiskola vezetője pedig az Országos Irodalmi és Művészeti Tanácsnak hivatalból tagja volt.⁹² Nemcsak Gaál Endre igazolóbizottsági vallomása hívja fel a figyelmet erre, de a beadvány (a helyben maradó példány) eredete, az aláíró személy funkciója (zeneakadémiai főigazgató) is utal rá, de még a sajtóban is olvasható, hogy Hóman Bálint „felkérésére” készült az anyag. Valószínű tehát, hogy a Főiskola vezetőjének a Turul tevékenységétől függetlenül is prezentálnia kellett volna valamiféle állásfoga-

89 Knébel Vladimir „felhívását” a Zenészsövetség Közgyűléséhez a *Muzsikus* című lapban (1938. április 4.), melyet azonban „bumfordi [...] előadásmódja miatt sem lehetett egészen komolyan venni”. Harsányi: *A fényből a sötétbe*, 191-192.

90 Harsányi: *Színház az egész kis világ*.

91 Dalos: i. m., 282.

92 Ld. „1934. évi IX. törvénycikk az Országos Irodalmi és Művészeti Tanácsról”. A törvény teljes szövegét ld. *Ezer év törvényei* online adatbázis: ><https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93400009.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D41> < (utolsó elérés: 2020. október 14.).

lást. Kérdés, hogy a gyakorlatban pontosan mit jelentett a tanácsadói szerep, azaz hogy „a tanács a kormány felhívására irodalmi és művészeti vonatkozású kérdések tekintetében véleményt mond és javaslatokat terjeszt elő”,⁹³ mindenesetre akadnak még olyan dokumentumok a zeneakadémiai iratanyagban, amelyekben Dohnányi, illetve a Zeneakadémia hasonlóképp hozzászólt egy-egy – természetesen sokkal kisebb horderejű – problémához.⁹⁴

2. A Turul Szövetség szerepe tehát sokkal általánosabban értendő, és bár nyilvánvalóan közvetlen hatással bírt a Dohnányi-féle zenekamara pozicionálására, biztosan nem egyszerűen a Karácsonyi-féle, 1938. júliusi beszéd (illetve a beszédben előadott terv) volt az, ami Dohnányit és a vele együtt gondolkodókat cselekvésre buzdította. Ha már az 1938. nyári eseményekhez kötjük: legalább ilyen jelentős mozzanat lehetett az az ominózus eset, amikor a Turul augusztus elején saját szakállára elkezdte összeírni a leendő színészkamarai tagokat. Sőt, valószínűleg még fontosabb volt magának a kamarai törvénynek a megjelenése, amiből a színházi zenészek problémája nyilvánvalóvá vált. Bár az ezzel kapcsolatos elégedetlenség csak decemberben kapott hangot a sajtóban, a bennfentesek számára valószínűleg a törvény megjelenése után rögtön szemet szúrhatott:

A csütörtöki nap [1938. december 6.] váratlan eseményt hozott a színészkamara ügyében: az Operaház társulata elhatározta, hogy távol tartja magát minden kamarai megmozdulástól és erről ma memorandumban értesíti a kultusz- és igazságügyminisztériumot. [...] Az Operaház teljes társulatát felvették a kamarába, mégis bizonyos elégedetlenség mutatkozott főleg a zenekar és kórus körében. A zenekart, a világhírű magyar filharmonikus gárdát, melyben híres szólisták, méltóságos urak és professzorok vannak, a segédszemélyzet csoportjába vették fel. [...] Csütörtök délelőtt a magánénekesek, délután pedig a teljes személyzet gyűlésezett a balett-teremben. Dr. Székelyhidy Ferenc örökös tag felszólalásában kiemelte, hogy el kell menni a hétfői kamarai gyűlésre, mert jobb, ha ott adnak kifejezést elégedetlenségüknek. Az Operaház társulata azonban úgy határozott, hogy távol marad a kamarai taggyűléstől. Egyben megtiltja, hogy az elektorlistán szereplő operai művészek a tisztséget elfogadják. Erről a határozatról értesítik az illetékes fórumokat és zenész-kamara felállítását kéri.⁹⁵

Nagyon lényegesnek tartom kiemelni, hogy a színházi zenészekkel kapcsolatos probléma az Opera zenekarának tagjait is érintette, azaz Dohnányi „saját” zenekarát, a Budapesti Filharmóniai Társaság muzsikusait. Számára ráadásul minden vezetői tisztség közül alighanem ez volt a legfontosabb: hogy őket védeni igyekezett, érdekükben gyorsan fellépett – nagyon is logikus. Ha hihetünk annyiban a Turul-szónoknak, hogy a filharmonikusok jelentős százaléka zsidó származású volt,

93 Uott

94 Pl.: Dohnányi magyar nyelvű hivatalos levele Hóman Bálint miniszternek „A gimnáziumi ének- és zenekartatásra vonatkozó miniszteri rendelet tárgyában”, 1940. május 2. Ld.: Gádor Ágnes-Szirányi Gábor (közr.): „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember – 1944. június”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 389–426., ide: 407–408.

95 [szerző nélkül]: „Meglépő fordulat a színészkamara ügyében. Az Operaház társulatának határozata a távolmaradás”. *Az Est* 29/268. (1938. december 10.), 8.

a színházi kamara 1939. eleji felállítása nem elsősorban azért lett volna rájuk nézve végzetes, mert „segédszemélyzet”-ként jelentek volna meg benne, hanem mert a zenekar működése szinte azon nyomban ellehetetlenült volna.

3. Gaál Endre korábbi munkája és a tervezet összeállításában való közreműködése az eddig feltételezetteknél véleményem szerint jelentősebb. Székfoglaló előadása egy hasonló szervezetről már 1937 szeptemberében elhangzott, jogi előadóként is működött a Zeneakadémián, s ha igazolóbizottsági tanúvallomásának hihetünk, már 1938 tavaszán – az első zsidótörvény május 29-én jelent meg, tehát elvileg még az előtt – intenzíven egyeztetett a kérdésről Dohnányival. Ebből úgy tűnik tehát, hogy Gaált nem egyszerűen „bevonták” az anyag kidolgozásába, hanem bizonyos értelemben kezdeményező szerepben volt. Igazolóbizottsági vallomása afelől sem hagy kétséget, hogy a maga részéről jelentős energiát fektetett a munkába. Kettejükön kívül azonban, mint elmondta, egy egész *team* dolgozott a tervezeten – nemcsak főiskolai kollégák, de Dohnányi egy nyilatkozatában még az operaigazgató Márkus Lászlóra is hivatkozik mint közreműködőre.⁹⁶ Az is lényeges, hogy bár több forrás is rendelkezésünkre áll a szöveg megszületésének rekonstrukciójához, ezek mindegyike gépirat, melyekben Dohnányi néhány kéziratos megjegyzése látható, azaz semmi sem bizonyítja, hogy a megfogalmazás az övé volna, sőt (mint Gaál a vallomásban említette: „intenciói szerint szövegeztem”). Ez választ adhat arra a tanulmány élén feltett kérdésre, hogy tudniillik Dohnányi miért nem említette védekezésékképp a zenekamara-ügyet: egyik oka ennek valószínűleg az volt, hogy bár a beadvány az ő nevében futott, a koncepció és a szöveg nem kizárólag, sőt nem elsősorban az ő munkájának az eredménye volt.

4. A rivalizálás szempontját, azaz hogy – Dalos Anna szavaival élve – Gaál maguknak „vindikálta a jogot” a zenekamara tervének összeállításához, bizonyos értelemben megalapozottnak érzem. Sőt kiegészíteném azzal, hogy Gaálnak valószínűleg komoly személyes érdekei is fűződtek a zenekamara létrejöttéhez. Mintha erről árulkodna legalábbis a kamara ügyvezetői és igazgatósági hivatalának leírása, s a kitétel: az igazgatósági tisztviselők „lehetőleg jogi képesítésű muzsikuskok” legyenek.⁹⁷ Aktivitását és képzettségét tekintve az sem kizárt, hogy esélyesnek tartotta magát az ügyvezető igazgatói posztra is. Dohnányiról ezzel kapcsolatban csupán a sajtó egy-egy – nyilván fenntartásokkal kezelendő – morzsája alapján lehetnek feltételezéseink: egy 1939. nyári cikk értesülése szerint a zenekamarai elnökség elnyerésével lemondana a Főiskola igazgatásáról,⁹⁸ egy 1941-es híradás egy épülő zenepalotát említ, melyben a Filharmóniai Társaság is helyet kapna. Nem elképzelhetetlen, hogy a Főiskola igazgatásába mind jobban belefáradva szívesen látta volna magát és szeretett zenekarát ilyen helyzetben.

96 [szerző nélkül]: „Dohnányi Ernő a magyar zenei élet nagy kérdéseiről”, *Magyar Nemzet* 2/74. (1939. március 31.), 13.

97 *Zenekamarai tervezet*, 1154/1938. sz., 381.

98 [szerző nélkül]: „Zenekamarát állít fel a kultuszminisztérium”, *Népszava* 67/177. (1939. augusztus 20.), 8.

5. Túl azonban a különböző személyes és egyéb szempontokon s azon, hogy Gaál a *Magyar Nemzet*ben valóban nem fejtette ki a kamarakoncepciók különbségeit a diszkrimináció tekintetében, tagadhatatlan a Dohnányi-féle tervezet minimum tartózkodónak mondható politikai állásfoglalása. Harsányi joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy sem a kísérlévében, sem a tervezetben nem szerepel a „zsidó” vagy az „izraelita” szó.⁹⁹ Fentebb szó esett arról is, hogy kétszer fordul elő a teljes anyagban a „nemzeti” jelző, a „keresztény” pedig egyszer sem. Megjelennek viszont olyan célzatos megfogalmazások – részben már idéztük is őket –, mint hogy „a zenei viszonyok hazánkban egészen speciálisak”, „zenei életünk [...] sem bírna el rázkódtatásokat”, „a meglevő viszonyokra építsünk”, a zenekamara „a lehetőségekhez képest” valósítsa meg a magyar zenekultúra célkitűzéseit és „régebbi működésében senkit indokolatlanul meggátolni nem kíván”.¹⁰⁰ S ha a zsidótörvényre utalás és a „számbeli túlsúly” elkerülésének célja valóban meg is jelenik a kísérlévében, a Színház- és Filmművészeti vagy a Sajtókamara leírásával összevetve rendkívül feltűnő a szóhasználat különbsége.

Bármilyen ellentmondásos és rafinált személyiségnek is tűnik Gaál Endre a magánlevelei vagy életútja alapján, azt nehéz volna elképzelni, hogy az 1945-ös igazolási eljárások meglehetősen kényes, sőt adott esetben veszélyes szituációjában olyan jelentős kockázatot vállalt volna, hogy a zenekamarai ügyet teljesen kiforgatva adta volna elő – főleg, hogy többen részt vettek a munkában, vagyis könnyen cáfolhatták volna mondandóját. Bátorságra vall, hogy a főiskolai igazoló bizottság által elmarasztalt Dohnányi nevét is felhozta, hisz ezzel tulajdonképpen őt is védte. A szövegben azonban a finom neheztelés is tetten érhető, például hogy a mentségül felhozható tervet „Dohnányi mint saját elaborátumát nyújtotta be” – ezzel voltaképpen kissé szemrehányást tesz Dohnányinak. Esetünkben márpedig ennek azért van jelentősége, mert bizonyítja, hogy Gaál őszintén vall, amikor a főiskolai zenekamara humánus szelleme mellett érvel.

6. Ez visszavezet kiinduló kérdésünkhöz, miszerint a Dohnányi neve alatt benyújtott tervezet valóban elsősorban abból a célból íródott-e, hogy a zenekamara ne jöjjön létre? Számíthattak-e összeállítói az adott jogi és politikai környezetben arra, hogy ezzel – ahogy Vázsonyi sugallja – egyszer s mindenkorra véget vetnek a kérdésnek, és sem ezt, sem a Turul tervét nem valósítják meg? A logikus válasz valószínűleg az, hogy nem. Egy Dohnányinál vagy Gaálnál politikai szempontból sokkal körültekintőbb és taktikusabb gondolkodó sem kalkulálhatott volna az időszak drámaian változó bel- és külpolitikai eseményeivel. A terv és a kísérlévé óvatos szövegéből, Gaál Endre *Magyar Nemzet*beli cikkéből úgy tűnik: inkább az elkerülés útját választották. Ez azonban mégsem jelenti azt, hogy a Weiner által leírtak alaptalanok lennének – hiszen végső soron mégiscsak sikerült megakadályozni egy szélsőséges és pusztító helyzet létrejöttét, még akkor is, ha a köztes időben Dohnányi számíthatott (sőt: esetleg számított) is arra, hogy a kamara feláll, s a

99 Harsányi: *Színház az egész kis világ*

100 *Zenekamarai tervezet*, 375–376.

diszkrimináció bár „folyamatosan”, de megvalósul. Weiner ugyanis nem konkrétizálja, hogy Dohnányi mikor szabotálta el a zenekamarát. Vázsonyi (s az ő nyomában Breuer és Harsányi) úgy értelmezi, hogy maga a benyújtott terv volna a szabotázs. De nem lehetséges-e, hogy Weiner nem kifejezetten a terv szövegére értette, hanem az annak nyomán kibontakozó vita és a későbbi, évekre elhúzódó események nyomán állította? Vagyis például arra utalt, hogy az 1940 júniusában kihirdetett, a Színház- és Filmművészeti Kamarák különválasztásáról szóló XIX. törvénycikknek, miszerint „felhatalmaztatik a vallás- és közoktatásügyi miniszter, hogy az 1938:XV. tc. 2. és 3. §-aiban foglalt rendelkezések alapján [...] zenekamara [...] részére összefoglaló szerv felállításáról és szervezetének megállapításáról [...] rendelkezésben gondoskodjék”,¹⁰¹ semmilyen következménye nem lett. Ezen a ponton a mind jobban kiábránduló Dohnányi valószínűleg már kifejezetten ellenállt, vagy legalábbis áthatolhatatlan passzivitásba burkolózott. Fontos körülmény, hogy 1941 tavaszán, amikor a törvények értelmében többek közt Faragó Györgyöt, egyik legkedvesebb és leghatékosabb volt tanítványát is el kellett bocsátania a Zeneakadémiáról, végzetesen összeszólalkozott Hómannal, akivel korábban pedig tagadhatatlanul jó kapcsolatot ápolt.¹⁰² A Zeneművészeti Főiskola főigazgatói posztjáról ennek nyomán lemondva, innentől fogva biztosan nem volt módja a Minisztériummal való bármilyen együttműködésre.

Mindezt egybevetve úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi – Weiner Leó állításának megfelelően – valóban „elszabotálta” a zenekamara létrehozását. Nem akkor, nem úgy és valószínűleg nem is olyan határozott kezdeti szembenállással, ahogy Weiner homályos utalása alapján az utókor sejthette. De a források tágabb körének vizsgálata nyomán meglehetősen bizonyossággal kijelenthető: zenekamara valóban elsősorban neki köszönhetően (egy ponton túl: az ő passzív rezisztenciája miatt) nem jött létre – s ezzel minden bizonnyal jelentős szolgálatot tett a magyar zeneéletnek.

101 „1940. évi XIX. törvénycikk indokolása művészeti kamarák felállításáról és szervezetük megállapításáról”. A törvény teljes szövegét ld. *Ezer év törvényei* online adatbázis: ><https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=94000019.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fkeyword%3D1940%2520XIX> < (utolsó elérés: 2020. október 14.).

102 Vázsonyi: i. m., 252.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

DOHNÁNYI AND THE HUNGARIAN MUSIC CHAMBER

‘It was due to Dohnányi that the „music chamber”, so urged at the time, which would have aimed to exclude Jews from musical life (*per analogiam* Ferenc Kiss and the actors’ chamber) was not established – because Dohnányi sabotaged it’ – wrote Leó Weiner in a letter of 1949, in which he rejected the political accusations against his fellow-composer on the basis of his own experiences. As far as we know, this is the first written document to name Dohnányi as a conscious ‘saboteur’ of the planned music chamber. Bálint Vázsonyi discussed the case along these lines in his monograph (1971), and János Breuer joined him in his various studies (1998, 2002). Although the submission for the music chamber was completed in the autumn of 1938, as Vázsonyi summed it up, ‘it seemed completely pointless to establish it [...] on the basis of Dohnányi’s plans, as it would not have fulfilled its only purpose „Aryanization”.’ However, many questions remain unclear about the history of the plan. First, whether Dohnányi, who was otherwise not very careful in political matters, really intended the submitted plan to be a sabotage action; and second, did he really expect and could he really expect that neither his plan nor the rival one by the far-right wing Turul Association would be taken into account; or: if he consciously resisted political pressure, why did he never mention it later in his defence. Based on a wide scale of primary sources and secondary literature, the article aims to clarify these issues and to examine the background, authorship, motivations, and impact of the music chamber plan by Ernst von Dohnányi.

Veronika Kusz (b. 1980), musicologist, senior research fellow of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. She graduated from the Liszt Academy of Music (2003) and was awarded her PhD there (2010). She was a Fulbright ‘visiting scholar’ in 2005/06, conducting research in the American Dohnányi legacy in Tallahassee. She has published articles in Hungarian periodicals and in international journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *The Pan*, and *Notes*. Her books: *Járdányi Pál / Pál Járdányi* (Mágus / BMC, 2003, 2016), *Dohnányi amerikai évei* (Rózsavölgyi, 2015), *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* (Rózsavölgyi, 2020), *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi’s American Years, 1949–1960* (University of California Press, 2020). At the moment, her work is supported by a János Bolyai Scholarship and a New National Excellence Scholarship.

Péteri Lóránt

„TÖBB MINT ZORD KORSZAK”*

Farkas Ferenc, Ligeti György és az 1940-es évek

I. A hosszú negyvenes évek

Farkas Ferenc 1941 és 1943 között a Kolozsvári Zenekonzervatóriumban, 1949 elejétől 1950-ig pedig Budapesten, a Zeneakadémián volt Ligeti György zeneszerzés-tanára; személyes kapcsolatuk 1945-tel kezdődő időszakára Ligeti barátságként tekintett vissza.¹ Úgy tűnik: Farkas 2000 októberében bekövetkezett halálát követően Ligeti sürgető kötelességének érezte, hogy a nyilvánosság előtt valljon arról, amire nagyra becsült és szeretett tanára *homo politicusi* árnyoldalaként emlékezett.² 2001 novemberében vette át a Kiotó-díjat, amelyet a zenei területen eddig kilenc alkotónak, előadóművésznek, illetve kutatónak ítéltek oda: Ligeti előtt Olivier Messiaen, John Cage, Witold Lutosławski és Iannis Xenakis, Ligeti után pedig Nikolaus Harnoncourt, Pierre Boulez, Cecil Taylor és Richard Taruskin részesült ebben az elismerésben.³ A díjátadón tartott ünnepi beszédében Ligeti György így emlékezett egykori mesterére: „Bár gyenge jellem volt, és opportunista módon viszonyult a jobboldali magyar vezetéshez [azaz az 1940-es évek első felének kormányaihoz, illetve államapparátusához], velem szemben mindig korrekt módon viselkedett.”⁴

* A tanulmány az NKFIH K 123819-es pályázat támogatásával készült. Köszönetet mondok Mikusi Balázsnak, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára egykori vezetőjének, aki 2015 nyarán lehetővé tette számomra a kutatást Farkas Ferenc hagyatékában.

1 Ligeti György: „Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára [1995]”. In: Kerékfy Márton (szerk. és ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010, 456.; Kerékfy Márton: „Ligeti György a Zeneakadémián (1945–1956)”. In: Dalos Anna és Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 322.

2 Farkas, a zeneszerzéstanárról iránti őszinte és nem halványuló tiszteletét tükrözik a tanítási módszeréről szóló visszaemlékezései: Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lída. Budapest: Osiris, 2005, 39–41.; Ligeti György: „Tudomány, zene és politika között [2002]”. In: Kerékfy: *Ligeti György válogatott írásai*, 37; uő: *Kedves tanárom...*, 456. Kapcsolatuk személyes, illetve érzelmi dimenziójához jelen tanulmány is szolgál adalékokkal.

3 Lásd <https://www.kyotoprize.org/en/award-field/music-en/>, utolsó hozzáférés 2020. október 2-án.

4 Ligeti: *Tudomány, zene és politika között*, 37. Az angol nyelven elhangzott eredeti szöveg: „Although he had a weak personality and behaved in an opportunistic manner towards the right wing government in Hungary, he acted extremely correctly towards me.” György Ligeti: „Between Science, Music and Politics”. In: *The Inamori Foundation. Kyoto Prizes & Inamori Grants*. Kyoto: The Inamori Foundation, 2002, 251.

A kiotói hallgatóságból talán senkinek nem, de legfeljebb csak egy-két embernek lehetett ismerős Farkas neve, így elvethetjük azt a lehetőséget, hogy Ligeti a leleplezés gesztusával vagy a meghökkentés szándékával beszélt volna így. Inkább valószínű, hogy azt érezte: Farkas zenei tanításának egész életére kiható, gazdagító élményéről csak akkor tud hitelesen, elhárító mechanizmusokat leküzdve beszélni, ha nyíltan szól mestere múltjának számára elfogadhatatlan elemeiről is.⁵ Kimondani ezt Farkas életében aligha lehetett, de a kimondhatatlanra való utalástól Ligeti nem kímélte sem magát, sem egykori tanárát akkor, amikor „Drága Feri Bátyám”-at köszöntötte „szeretettel”, kilencvenedik születésnapja alkalmából:

Sokat írhatnék az akkori időkről, mert tanulóéveim 1941 és 1950 közt több mint zord korszakba estek. Ki-ki másként élte át azokat az éveket, de mindnyájan együtt estünk csöbörből vödörbe – hogy igen enyhén fejezzem ki magam. Erről most tovább nem szólok, hiszen mindez köztudomású, s ma is ennek isszuk a levét.

A különös az volt, hogy a politika – hogy úgy mondjam – megtorpant azon a küszöbön, ahol a korálharmonizálás Bach-féle törvényei léptek érvénybe.⁶

Úgy tűnik, tanulóévei határait kijelölve Ligeti a negyvenes éveket egységes, de legalábbis egybefüggő történelmi periódusnak láttatja, ellentmondva ezzel a magyar történelem azon elbeszélésének, amely 1944/45 kataklizmáit nemcsak magától értődő, de mindenre kiterjedő cezúráként kezeli. E felfogás revíziójára a zene-történet-írásban Tallián Tibor tett javaslatot: az 1940 és 1956 közötti időszakot úgy minősítette, mint a magyar zenekultúra „átpolitizálódásának” korszakát, hangsúlyozva, hogy azt „a formai változások mögött a politikai korszak jellemző viszonylagos, illetve a működő zenészek generációjának teljes egysége határozta meg”.⁷ Ungváry Krisztián ugyanekkor olyan gazdaság-, társadalom- és politikatörténeti trendekre hívta fel a figyelmet, amelyek, bár változó mértékben, de szintén megszakítás nélkül érvényesültek az 1930-as évek végétől az 1950-es évek elejéig ívelő korszakban: az állami irányítás, illetve tervezés növekvő érvényesülése a gazdaságban, az állami elvonás és újraelosztás ugyancsak erősödő gazdasági és társadalmi szerepe, valamint a magántulajdon viszonyaiba történő közvetlen és radikális állami beavatkozás.⁸ Az alábbiakban magam is egy olyan történet elbeszélésére teszek kísérletet, amelynek kronologikus kereteit a magyar *hosszú negyvenes évek* jelentik.

Farkas 1945 előtti politikai és ideológiai orientációjának, illetve kapcsolatainak kérdését újabban empirikus alapokon tárgyalja a magyar zenetörténetírás, részben egykorú sajtóforrásokra és 1990 után megjelent memoárookra, részben pedig az eszme- és társadalomtörténeti szakirodalom friss eredményeire alapozva.

5 A kérdésről Eckhard Roelcke mikrofonja előtt hasonló szellemben nyilatkozott, valamikor 2001 júniusa és 2002 októbere között. Roelcke: i. m., 8, 39.

6 Ligeti: *Kedves tanárom...*, 456. A szöveget pontosítottam az eredeti megjelenés alapján, ld. *Muzsika* 38/12. (1995. december), 6.

7 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó-MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 8–9.

8 Ungváry Krisztián: *A Horthy-rendszer mérlege. Diszkrimináció, szociálpolitika és antiszemitizmus Magyarországon, 1919–1944*. Pécs-Budapest: Jelenkor Kiadó-OSZK, 2013, 612.

Farkas egyfelől csatlakozott a fajvédő, illetve a népi ideológia alapján álló szervezetekhez: ő volt a kulturális alvezére a Turul Szövetség 1939-ben megalakult Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületének, és részt vett a Magyar Testvéri Közösség tevékenységében. Másfelől – és az előbbiekkal közel sem teljes összhangban – ő képviselte Magyarországot 1942-ben, a Harmadik Birodalom reprezentatív nemzetközi zenei kongresszusán. A Richard Strauss által elnökölt és a náci propagandaminiszter, Joseph Goebbels aktív részvételével zajló eseményről aztán Farkas hangzatos riport keretében számolt be a magyar sajtóban.⁹

E tanulmányban elsősorban azt igyekszem rekonstruálni, hogy a Horthy-korszak utolsó éveiben folytatott zenepolitikai aktivitása milyen hatást gyakorolt Farkas megítélésére az 1945 utáni magyar zenei életben. A negyvenes évek első felében történetekkel tehát annyiban foglalkozom, amennyiben azok befolyásolták a zeneszerző helyzetét a háború végét követően. Bemutatom Farkas viszonylagos izolációját és perifériára szorulását a második magyar köztársaság időszakában, majd dokumentálom reintegrációjának és centrumba érkezésének folyamatát, amely párhuzamosan zajlott a kommunista politikai hegemonia kialakulásával, illetve a kommunista hatalomátvétellel. Mindez talán nem érdektelen, lévén Farkas a 20. század második felének egyik igen jelentős magyar zeneszerzője és kimagasló hatást gyakorló zeneszerzőtanára.¹⁰

Kiindulópontul mégsem véletlenül választottam azokat a megfogalmazásokat, amelyekben Ligeti igyekezett megragadni Farkassal kapcsolatos élményének elmentmondásosságát. Úgy gondolom, e szubjektív élmény nem igazolásra vagy cáfolatra, hanem mint történeti tárgy, rekonstrukcióra vár: tanulmányom melléktémaként erre is kísérletet teszek.

II. A tervezet és a „mestertanítvány”

Az 1940. évi XIX. törvénycikk rendelkezett a „művészeti kamarák felállításáról és szervezetük megállapításáról”, egyúttal felhatalmazta a vallás- és közoktatásügyi minisztert egy „zenekamara” létrehozására.¹¹ A törvény a kamarai tagság feltételeit illetően visszautalt az 1939. évi, „a zsidók közeleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról” szóló IV. törvénycikkre (közismert nevén a második zsidótörvényre), amely a már korábban felállított hivatásrendi kamarák vonatkozásában

9 Dalos Anna: „A Turultól a népdalig. A szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)”. In: Dalos–Ozsvárt (szerk.): *Járdányi Pál és kora*, 282.; Németh Zsombor: „Farkas Ferenc pályakezdése (1927–1931)”, uo., 189.; Gábris László: „A berlini zenekongresszus jelszava: Művészetet a népnek – Beszélgetés Farkas Ferencsel, a berlini nemzetközi zenekongresszus magyar résztvevőjével”, *Magyarország* 1942. június 21., 14. Vö. Gombos László (összeáll.): „Farkas Ferenc visszaemlékezései (1975–1981)”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások a zenéről: Farkas Ferenc válogatott írásai*. Budapest: Püski, 2004, 242–243.

10 Tanári működésének egyik legutóbbi, nagy jelentőségű méltatására ld. Jeney Zoltán: „Emlékek Farkas Ferencről”, *Magyar Zene*, 53/4. (2015. november), 357–363.

11 Ld. <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=94000019.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D42>, utolsó elérés 2020. október 2-án.

korlátozta a tagságon belül a „zsidók” arányát. A törvény a zsidó felekezethez tartozó személyeken túl zsidónak minősített állampolgárokat származás, illetve családi állapot alapján is: a minősítésben szerepet kapott a szülők, a nagyszülők, sőt egyes esetekben a házastársak felekezeti hovatartozása, illetve utóbbiak felmenőinek felekezete is.¹² Ami a hivatásrendi kamarákat illeti, a második zsidótörvény a tagság egészében, továbbá a kamarákat alkotó „szakosztályokban” vagy „foglalkozási csoportokban” külön-külön, valamint a kamarák „tiszttikarában” és „választmányában” is hat százalékban maximálta a zsidók arányát. Az 1940-es kamarai törvény más rendelkezést nem tartalmazott, a részletek kidolgozását a szakminiszterre bízta. A törvény július 12-i kihirdetése után negyedévvel érkezett Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszter hivatalába a Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületének Endre Béla, Farkas Ferenc és Sasházi András által jegyzett beadványa, amely tartalmazta a Zenekamara felépítésének, működésének részletes tervét.¹³

A Turul Szövetség zenekamarai tervezetéről az egykorú sajtó is hírt adott, megerősítve, hogy a „terjedelmes elaborátum” kidolgozásában a miniszterhez címzett levél mindhárom aláírója tevékeny részt vállalt.¹⁴ A tervezet teljes összhangban állt a törvényalkotó centralizáló és korporativista szándékaival. Ezeket ugyanakkor kiegészítette egy markánsan antikapitalista, illetve versenyellenes célkitűzéssel, amelyet a hangversenyrendezéssel és az impresszálassal kapcsolatos radikális elképzelések tükröztek. A turulisták ezen terveit végső soron a sztálinista pártállam váltotta valóra 1949 és 1953 között, amikor államosították és központosították a zeneipar e két kulcsfontosságú tevékenységét.¹⁵

A zenekamarai tervezet további sajátossága, hogy az etnicista diszkrimináció és az antiszemita jogfosztás tekintetében szélsőségesen túlteljesítette a második zsidótörvényben, illetve a kamarai törvényben foglaltakat. Noha a jogszabályok megengedték volna a felállítandó Zenekamarában a zsidók legfeljebb hat százalékos részvételét, Endre, Farkas és Sasházi nulla százalékra tett javaslatot. Tekintettel arra, hogy a Zenekamarát kényszertársulásként képzeltek el (vagyis a zenészszakma művelői számára kötelezően írták volna elő a tagságot), indítványuk egy szersmind a zsidóknak a hivatásos zenei életből való totális kizárására irányult. Külön magyarázat híján sem lehet kétséges az elképzelés radikalizmusa, akár társadalomtörténeti, akár jogtörténeti, akár szűkebben vett zeneélet-történeti szempontból tekintünk rá. E radikalizmus zenekulturális léptékét azonban mérlegelnünk kell.

12 Ld. <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93900004.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D42>, utolsó elérés 2020. október 2-án. A körülményes megfogalmazás elkerülése érdekében a továbbiakban zsidóként hivatkozom a második zsidótörvény jogfosztó intézkedéseit elszennvedő, e törvény szerint zsidónak minősülő magyar állampolgárookra.

13 A beadvány szövegét ld. a Függelékben.

14 [Szerző nélkül.]: „A Turul Szövetség zenekamara-tervezete”, *Nemzeti Újság* 1940. október 30., 9., valamint Dalos: i. m., 282.

15 Tallián Tibor: *Magyarországi hangversenyélet, 1945–1958*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991, 51–52.

A statisztikus Kovács Alajos kimutatása szerint 1930-ban a Magyarországon működő zeneművészek 28,9 százaléka volt zsidó vallású.¹⁶ Tekintettel arra, hogy e rangos tudós egyszersmind vérmes antiszemita, a Horthy-korszak jogfosztó intézkedéseinek egyik „szakértő” előkészítője volt, az általa közölt adatok hitelességét, illetve retrospektív felhasználását aggályok és viták kísérik a történeti szakirodalomban.¹⁷ Ám tegyük emellé egy másik, a zeneélet egészére közvetlenül nem vonatkoztatható, de következtetések levonására talán alkalmas adatot: az 1933/34-es tanévben – az évkönyv tanúsága szerint – a Zeneakadémia hallgatóinak 30,3 százaléka tartozott a zsidó felekezethez.¹⁸ Hangsúlyozandó tehát, hogy e két arányszám alapja kizárólag a felekezeti hovatartozás, míg a második zsidótörvény szellemében készült zenekamarai tervezet felekezeti és származási alapon beszélt zsidókról. Még ha figyelembe is vesszük a harmincas évek második felének emigrációs és egyéb demográfiai folyamatait, valamint a változó országhatárokat, biztos, hogy az 1940-es tervezet megalkotásakor a zsidó zenészek szakmából való azonnali kizárása a szakma művelőinek nem a tizedelését, hanem ennél jóval magasabb arányú, hirtelen ritkítását jelentette volna. Ez pedig nyilvánvalóvá teszi a tervezet ideológiai túlmutató motivációját: a magyarországi zenei élet erőforrásainak (állások, fellépési lehetőségek, megrendelések, dologi és infrastrukturális eszközök stb.) újbóli felosztását oly módon, hogy a kirekesztés révén erősen leapadt számú szakmai közösségben az egy főre jutó „javak” mértéke érezhetően növekedjék. Megemlítendő emellett, hogy a tervezet a szórakoztató zene képviselői közül (akiknek egyébként semmilyen külön tárgyalást nem szentel) kiemeli a cigányzenészeket, és megfosztja őket a rendes tagság lehetőségétől, működésüket ugyanakkor évenként megújítandó kamarai engedélyhez köti.

A Zenekamarát végül sem a Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesülete, sem pedig mások tervezetei alapján nem állították fel.¹⁹ A zsidó zenészek szakmából való kizsorításának folyamatát azonban ez nem akasztotta meg, hiszen az egyéb jogfosztó intézkedések sorozata kamara híján is elérte ezt a hatást.²⁰ S valószínűleg – sikertelensége ellenére – a Turul Szövetség tervezete sem tekinthető hatástalannak. Alulról érkező, proaktív társadalmi kezdeményezés volt, amelyik a kormányzatot megerősíthette amúgy is gyakorolt jogfosztó és kirekesztő politikájának folytatásában, elmélyítésében.

A kamarai törvény kihirdetése és a Turul Szövetség zenekamarai tervezetének megszövegezése között – a II. bécsi döntés nyomán – lezajlott Észak-Erdély visszacsatolása Romániától Magyarországhoz. Ezt követően megindult – ahogy a helyiek emlegették – az anyaországi „ejtőernyősök” rárepülése a visszatért országgrész kü-

16 Ungváry: i. m., 28.

17 Bódy Zsombor: „Társadalomtörténeti észrevételek Ungváry Krisztián: A Horthy-rendszer mérlege: Diszkrimináció, szociálpolitika és antiszemitizmus Magyarországon 1919–1944 című könyve kapcsán”, *Korall* 2013/53., 160–171.

18 Bárszony Péter: „A vészorkorszak magyar muzsikuskénti áldozatai”. In: Randolph L. Barham (szerk.): *Tanulmányok a holokausztról*, VI. h. n.: Múlt és Jövő Könyvkiadó, 2014, 272.

19 Dalos: i. m., 282.

20 Tallián: *Magyar képek*, 75–86. Bárszony: i. m., 233–292.

lönböző társadalmi pozícióira.²¹ Kolozsvárra mindenesetre több kiváló muzsikusz érkezett: az egyébként kolozsvári születésű Viski János zeneszerző a Zenekonzervatórium, Vaszy Viktor zeneszerző és karmester a Nemzeti Színház operatagozatának zeneigazgatója lett, Farkas Ferenc 1941-től a Zenekonzervatóriumban tanárként, az Operában pedig karigazgatóként működött. Ugyancsak a városba érkezett, s a Nemzeti Színháznál helyezkedett el Endre Béla.

Néhány hónappal korábban érettségizett Kolozsváron a dicsőszentmártoni születésű Ligeti György. Kitüntetéses érettségije ellenére nem vették fel a kolozsvári egyetemre, ahol fizikát és matematikát akart tanulni. Magyar zsidó családból származott, a zsidó felekezethez tartozott, így a magyar hatalomátvételt követően a zsidótörvények és egyéb jogfosztó rendelkezések hatálya alá esett.²² Felvették viszont a Zenekonzervatóriumba, ahol – emlékezései szerint – „az igazgató nem vett tudomást a zsidóellenes törvényekről”.²³ Az igazgató ekkor, 1941-ben Viski János volt, ám egy beszélgetésben Ligeti Vaszy Viktornak tulajdonítja felvételét, akit ugyanekkor – tévesen – a Zenekonzervatórium igazgatójaként emleget. Elképzelhető tehát, hogy valóban Vaszy segítette – aki az újjászerveződő kolozsvári magyar zeneélet erős embere volt, s tanított is a Konzervatóriumban –, de az is, hogy Viski, csak Ligeti hatvan év elmúltával pontatlanul idézte fel az eseményeket.²⁴ Farkas pedig, a harminchat éves, felsőfokú oktatásban magát először kipróbáló muzsikusz, egy évvel azután, hogy részt vett a magyar zeneélet teljes zsidótlánításáról szóló tervezet kidolgozásában és minisztériumi felterjesztésében, a legnagyobb szakmai és emberi igényességgel fogott hozzá ahhoz, hogy bevezesse Ligetit a zeneszerzés mesterségébe: „Mindent meg akart tanítani nekem, amit tanárától, Ottorino Respighitől tanult Rómában, azért, hogy én legyek az ő ’mestertanítványa’. És ez a legmagasabb szintű technikai tudást jelentette”.²⁵

Tanár-tanítványi együttműködésük külső feltételei nem is lehettek volna törekenyebbek, s e tanulmányok céljai nem is tűnhettek volna utópisztikusabbnak, mint amilyenek voltak. Farkas olyan helyi elit tagja volt, amelynek kolozsvári jelenlétét a világháború alakulása évről évre kétségesebbé tette, Ligeti pedig másodrendűvé nyilvánított állampolgárok csoportjához tartozott, amelyet hazája közigazgatása végül kiszolgáltatott a népirtás gépezetének. Farkas 1943-ban Viskitől, 1944 júliusában pedig Vaszytól vette át az igazgatói teendőket, így a német megszállás idejére már vitathatatlanul a kolozsvári zeneélet első embere lett. Ám 1944.

21 László Ferenc: „Viski János emlékezete”, *Korunk* 16/5. (2005. május), 121–123.

22 A második zsidótörvény hat százalékban maximálta az egy felsőoktatási intézménybe, illetve annak egyes karaira vagy osztályaira felvehető zsidó hallgatók arányát is.

23 Ligeti: *Tudomány, zene és politika között*, 37.

24 Roelcke: i. m., 35. Ugyancsak Vaszy szerepel – helytelenül – a Zenekonzervatórium igazgatójaként itt: Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Editio Musica Budapest, 2016., 14. Vaszy esetleges szerepének tisztázása azért is fontos lenne, mert azon kép alapján, amely kibontakozik róla az 1950-es évek első felének állambiztonsági megfigyeléseiből, semmiképpen sem magától értődő, hogy közbenjárta volna Ligeti vagy esetleg általában a zsidó felvételizők érdekében. Állambiztonsági Szolgálatok Levéltára (a továbbiakban: ÁBTL) 3.1.5. O-9186.

25 Ligeti: *Tudomány, zene és politika között*, 37. Farkas 1929 és 1931 között tanult Ottorino Respighinél.

augusztus végétől Észak-Erdély területén harci cselekmények zajlottak, október 11-én a Vörös Hadsereg bevonult Kolozsvárra, 1945 márciusában a területre végleg visszatért a román közigazgatás. Farkas számos ingóságát hátrahagyva, még 1944 szeptemberében, Endre Bélával együtt menekült el Kolozsvárról.²⁶ Követte őket a Nemzeti Színház számos tagja is, a társulat még néhány hónapig Budapesten folytatta működését.²⁷ „Kolozsváron éltem életem talán legkellemesebb három évét” – tekintett vissza a lezárult időszakra 1946-ban Farkas.²⁸

Ligeti 1944 januárjában munkaszolgálatra hívták be, ahonnan októberben tudott – szökését követően – Kolozsvárra visszatérni. Lakásukban ekkor már idegenek laktak, ingóságaik eltűntek. Ligeti szüleit, testvérét, nagynénjeit és nagybátyáit Auschwitzba deportálták – a genocídiumot közülük csak Ligeti György édesanyja élte túl.²⁹

III. „Egy kis hajsza” és a „koldusdiák”

Egy-két hónappal azután, hogy a II. világháború Magyarország számára befejeződött, Farkas Ferenc benyújtotta felvételi kérelmét a zenészsakma újonnan alakult szerveződésébe, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetébe. Farkast 1945. június 18-án ugyan felvették a szervezet tagjai közé, ám „tagsági jogait” egyéves időtartamra rögtön fel is függesztették. A nyilvános szerepléstől 1945. szeptember 1-ig tiltották el (ami szimbolikus gesztusként értelmezhető), ugyanakkor fenntartották e határidő meghosszabbításának jogát.³⁰ Személyét tehát fenntartásokkal kezelték, s mivel a választmányi határozat nem tartalmaz indoklást, csak valószínűsíthetjük, hogy ez Farkasnak az évtized első felében folytatott zenepolitikai tevékenységével hozható összefüggésbe. Néhány héttel később ráadásul a Hivatásos Zenészek Szabad Szakszervezete rendőrségi feljelentést tett Farkas Ferenc, valamint Endre Béla ellen, „népréteg elleni izgatással” vádolva a két muzsikust. A feljelentéshez csatolták a Zenekamara tervezetét tartalmazó beadványt.³¹

A feljelentés nyomán a Magyar Államrendőrség Budapesti Főkapitányságának Politikai Rendészeti Osztálya „népellenes bűncselekmény elkövetésének” gyanújával nyomozást indított Farkas, Endre és a zenekamarai beadvány harmadik alá-

26 Farkas Ferenc Óváry Zoltánhoz, Budapest, 1946. november 3. Gépiratos levélfogalmazvány az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában (a továbbiakban: OSZK). E levél címzettjeként Kelemen Éva – tévesen – Székely Zoltánt adja meg: Kelemen Éva: „Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...”. Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai”, *Magyar Zene* 53/4. (2015. november), 391. Vö. Gombos: i. m., 247.

27 Enyedi Sándor: *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között*. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991, 8–19.

28 Farkas Ferenc Serly Tiborhoz, keltezetlen (a tartalom alapján 1946 második felében írt) levél gépiratos fogalmazványa, OSZK.

29 Ligeti György: „Zsidóságom [1978]”. In: Kerékfy: *Ligeti György válogatott írásai*, 24–25.

30 Ugyanígy jártak el Endre Béla kérelme ügyében is. Kivonat a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete 1945. június 18-án tartott választmányi ülésének jegyzőkönyvéből. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

31 Hivatásos Zenészek Szabad Szakszervezete a Magyar Rendőrség Politikai Osztályának, Budapest, 1945. július 12. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

írója, Sasházi ügyében. A tanúkihallgatások során Farkasról két-két egymással egybehangzó vallomás született. A Budapesten működő Sződy László trombita-művész, aki 1941 és 1944 között számos muzsikustársával együtt tett kitérőt a Kolozsvári Nemzeti Színház zenekarába, valamint Kenessey Ferenc színházi és operarendező, aki ugyancsak 1941-es kolozsvári „ejtőernyős” volt, egybehangzóan tagadta, hogy bármit tudna Farkas politikai nézeteiről, illetve turulista múltjáról.³² Részletesebben nyilatkozott Farkasról Vaszy Viktor:

Nem tartom őszintén jobboldali érzelmű embernek. 1933–1934-ben [...] határozottan baloldali felfogásról tett tanúságot. Szerintem a Turul Szövetségben inkább karrierje érdekében vállalt pozíciót. Ezt általában mondhatom róla mint előre menetele érdekében minden irányzatnak behódoló emberről. Politikai meggyőződése nem volt, mindenesetre igyekezett a maga javára kihasználni az úgynevezett jobboldali konjunktúrát.³³

Hasonló szellemben nyilatkozott dr. Nagy Imre számvevőszégi számtiszt, aki 1940-től 1944 októberéig látta el a kolozsvári Nemzeti Színház gazdasági hivatalának vezetői tisztét:

[A] politika csak annyiban érdekelte, hogy mint volt Turul-vezér, az akkori áramlatot kihasználva igyekezett karrierjének útját egyengetni. Eredetileg karigazgató volt a színháznál és ugyanakkor IX. fizetési osztályban lévő zenekonzervatóriumi tanár. [...] feltűnően gyorsan, szerintem Vaszy Viktor segítségével, egy év múlva a VI. fizetési osztályba került, ugyanakkor megvált a karigazgatói állásától. Kemény János főigazgatónál sikerült neki behízelegnie magát, noha a volt Turul-vezér tudhatta, hogy Keményt általában baloldalinak tartják és rokoni kapcsolatainál fogva anglofilnek.³⁴

A gyanúsítás alapját adó zenekamarai tervezet a nyomozás során viszonylag ritkán került szóba. Endre Béla kijelentette, hogy bár aláírta a beadványt, „annak álláspontját egyáltalán nem tette magáévá”.³⁵ Vaszy ezzel szemben egy másik, „a keresztény zenészek tömörülésével” kapcsolatos dokumentumot emlegetett, amelyet elbeszélése szerint Farkas nem, csak Endre és Sasházi írtak alá.³⁶ A tanúként kihallgatott jazz zongorista, Solymossy Lajos (Lulu) Sasházit tekintette a zenekamarai tervezet értelmi szerzőjének.³⁷

A nyomozás során elhangzó állítások mögött a motiváció csak részben felfejtethető. Az egykori kolozsvári körből mindenesetre Endrének Vaszyval és Kenessey-

32 Sződi [sic!] László tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 9. ÁBTL 3.1.9. V-77345; Kenessey Ferenc tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 22. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

33 Vaszy Viktor tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 9. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

34 Dr. Nagy Imre tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 16. ÁBTL 3.1.9. V-77345. Visszaemlékezései szerint Farkas akkor lépett át a magasabb fizetési osztályba, amikor igazgatói kinevezést kapott. Gombos: i. m., 248–249.

35 Endre Béla gyanúsított ki hallgatásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 25. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

36 Vaszy Viktor tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 9.

37 Solymossy Lajos tanúvallomásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 1. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

vel is megromlott a viszonya. Vaszy Viktor *hosszú negyvenes évei* amúgy is külön tanulmány tárgyát képezhetnék.³⁸

Zalai Sándor nyomozó minden jel szerint gyors konklúzióra törekedett az ügyben. Hajlamosnak mutatkozott arra, hogy tanúinak szándékait nézőpontját magáévá tegye, s leszögezte: Farkas „politikával csak annyiban foglalkozott, hogy [az] akkor divatos politikai áramlatot igyekezett érvényesülése érdekében kihasználni. Politikai célzatú kijelentéseket nem tett.” A nyomozásról szóló jelentését úgy írta meg, hogy Farkast – annak vidéki tartózkodására hivatkozva – nem hallgatta ki, ám „figyelésre előjegyezte” (Farkas állambiztonsági megfigyelésének ugyanakkor nem maradt nyoma). A jelentés csokorba szedte Endre vélt és valós kapcsolatait a náci Németország kulturális életével, valamint hazai fajvédő és nyilas körökkel, ugyanakkor – mintegy mentségül – megemlítette Kodálynál folytatott tanulmányait és a Vasas Szakszervezet kórusa mellett kifejtett karnagyti tevékenységét. Egyszersmind róla és Farkasról is megjegyezte, hogy „egyaránt a magyar karmesterek legtehetségesebbjei közé tartoznak”. Ami – tekintettel arra, hogy nem zenei publicisztikában, hanem rendőrségi jelentésben írták le – alkalmasint annyit jelentett, hogy az ügygel ennél többet nem érdemes foglalkozni. A nyomozónak a szövegben lévő Sasházival sem sikerült találkoznia, vele kapcsolatban így megelégedett annak rögzítésével, hogy „hangoskodó, szélsőjobboldali beállítottságú Turul-alvezér volt”.³⁹

Néhány nappal az után, hogy Farkas rendőrségi ügye lezárult, kezdte meg tanulmányait a budapesti Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán, Veress Sándor irányításával Ligeti György. A magyar fővárosba érkezve felvette a kapcsolatot egykori tanárával, Farkas Ferencsel, amint arra már idézett születésnapj köszöntőjében is visszaemlékezett: „Koldusdiákként éltem Pesten ’45-ben, ’46-ban, ’47-ben, kaptam ebédet hetente Tőled, s kedves feleségedtől”.⁴⁰ E soroknál azonban jóval többet érzékeltet kapcsolatuk minőségéből és jelentőségéből az a levél, amely 1945 novemberében Kolozsváron kelt, ahol Ligeti édesanyját s menyasszonyát kereste fel, vagyis, ahogy fogalmazott, „5 napos keserves utazás után hazaérkeztem”. Ligeti ezt írta Farkasnak: „Ismételten meg kell köszönjem azt a sok jót, amit értem tett – senki nem akadt Pesten, aki úgy törődött volna velem”. Ligeti külön sorokkal fordult Farkas feleségéhez:

38 1950 és 1956 között Vaszy intenzív állambiztonsági megfigyelés alatt állt. Egyaránt gyűjtöttek adatokat jelen idejű tevékenységéről és véleménynyilvánításairól (köztük különösen a politikai antiszemitizmust tükröző kijelentéseiről), valamint 1945 előtti politikai orientációjáról, a Turul Szövetségben és a katolikus magyar felsőoktatási hallgatókat tömörítő Americana Nagyrendben kifejtett aktivitásáról, továbbá kolozsvári éveiről (ÁBTL 3.1.5. O-9186). Megfigyelésének publicisztikai jellegű feldolgozását két részben lásd Bálint László: „Viktor’ fedőnevű célszemély”, *Magyar Fórum* 24/40. (2012. október 4.), 6. és 24/41. (2012. október 11.) 6.

39 Zalai Sándor: „Jelentés”, 1945. augusztus 28. ÁBTL 3.1.9. V-77345.

40 Ligeti: *Kedves tanárom...*, 456. Farkas emellett ajánlólevelet írt Ligetinek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz beadott, 1945. október 22-én kelt segélykérelméhez, Kerékfy: *Ligeti György a Zeneakadémián (1945–1956)*, 321.

Még egyszer nagyon köszönök mindent, amit értem tett, az ebédeket, az útravalót (milyen jól fogyott!), és talán leginkább nem is ezeket, hanem azt a melegséget, amit kaptam, és azt, hogy a pesti egyedüllétben maguknál érezhettem magamat egyedül otthon.

A levélnek mindkét szakaszában szóba kerülnek a közös kolozsvári ismerősök, a „Manci nénihez” intézett sorokban azokat is említi, akik „nem jöttek haza”. Ligeti levelét Kolozsvárott orvosként praktizáló édesanyjának Farkas Ferenchez intézett üzenete egészítette ki:

Igen tisztelt Igazgató Úr, a legnagyobb hálával köszönöm úgy Önnek, mint Felesége Önagyságának, hogy olyan nagyon jók voltak a fiamhoz. Minden szeretet és együttérzés fokozottan jólesik most nekünk, amit sajnos csak hálával tudunk viszonzni. Mindkettőjüket melegen üdvözlöm: Ligetiné⁴¹

Bár Farkas ügye a politikai rendőrség agendájáról 1945. augusztus 28-án lekerült, a sajtóban is megszelleztetett eset nem maradt következmények nélkül.⁴² Ahogy egykori kolozsvári ismerősének, Óváry Zoltánnak írt levelében fogalmazott: „Közben egy kis hajsza is indult ellenem, aminek a hullámai már elültek ugyan, de azért néha-néha újabb hullámok jönnek [...]”.⁴³ Nincs adatom arról, hogy hivatalosan mikor ért véget a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete által kimért szilencium, de az biztos, hogy annak időtartama jelentősen meghaladta az eredetileg megállapított két és fél nyári hónapot. Mint említettem, Farkas csak 1946 júniusában lett teljes jogú tagja a szervezetnek. Az MZSZSZ képviselői ezt követően igyekeztek elősegíteni a karmester-zeneszerző visszatérését a nyilvánosságba. 1946 júliusában és novemberében is tiltakoztak a Magyar Rádió vezetőségénél az ellen, hogy a Farkas-műveket letiltsák a műsorról, mely döntés mögött egyébként Kókai Rezső kezdeményező szerepét gyanították.⁴⁴ A szervezet főtítkára, Szöllősy András, miközben felhívta a figyelmet a szilencium lejártára, így fogalmazott: „Nem tudjuk belátni azt, hogy miért zárkózik el a Magyar Rádió Farkas Ferenc szerepeltetése elől, annál kevésbé, mert az elmúlt időkben sokkal súlyosabb hibákat elkövetett művészek szereplése állandóan műsoron van.” Az MZSZSZ egyébként 1946.

41 Ligeti György és Ligeti Sándorné Farkas Ferencnek és családjának, Kolozsvár, 1945. november 21. OSZK.

42 A sajtóhíradásokra ld. Németh: i. m., 189.

43 Farkas Ferenc Óváry Zoltánhoz, Budapest, 1946. november 3., OSZK.

44 Az MZSZSZ válaszmányának felhatalmazásával 1946. július 11-én Molnár Antal által írt levélre két forrás is utal: Járdányi Pál Farkas Ferenchez, Budapest, 1946. július 19. OSZK, valamint Szöllősy András, az MZSZSZ főtítkára Ortutay Gyulához, a Magyar Rádió elnökéhez, Budapest, 1946. november 5., az eredeti levél pecséttel és aláírással ellátott egykorú másolata, OSZK. Ortutay ekkor valójában a Magyar Rádiót is magában foglaló Magyar Központi Híradó Rt. elnöke volt. A Kókai Rezsővel kapcsolatos értesülés Járdányi Páltól származik. Kókai Rezső zenetörténész, zeneszerző 1945 és 1948 között a Magyar Rádió zenei osztályának vezetője volt. Szöllősy és Járdányi emellett egyaránt szóba hozott egy Lajtha László által 1946. július 15-én írt levelet, amelyben a Rádió akkori zeneigazgatója kijelentette, hogy Farkas Ferenc műveinek adásba kerülése ellen „elvi kifogás nem merült fel”. Szöllősy András Ortutay Gyulához, Budapest, 1946. november 5. OSZK. Vö. Gombos: i. m., 252.

szepetember 28-án, egy „nyilvános házihangversenyen” biztosított először zene-szerzői publicitást Farkas számára.⁴⁵

Zeneműveinek nyilvánosságba való visszatérése azonban párhuzamosan zajlott azzal, hogy Farkas személy szerint kiszorult a zenei elit fővárosi intézményeiből. 1945 áprilisától a budapesti Operaház helyettes karigazgatójaként működött, ám a Nemzeti Parasztpárthoz tartozó Keresztury Dezső vallás- és közoktatásügyi miniszter rendeletére 1946 őszétől kinevezték az újonnan létrehozandó székesfehérvári Állami Zenekonzervatórium igazgatójának.⁴⁶ Az ügyet a zeneszerző így interpretálta egykori kolozsvári főigazgatójának, Kemény Jánosnak címzett levelében:

Az Operában nem éreztem magam túlságosan jól, meg aztán nem lehetett volna keresztülvinni, hogy én státusbeli állásom megtartva szolgálattételre az Operához legyek besorozva [...], szerződést pedig – lemondva állásomról és eddig szerzett jogaimról – nem akartam kötni, így aztán ez a megoldás kínálkozott. Persze másképpen képzeltem [...].⁴⁷

Farkas az intézmény tényleges indulásától, vagyis 1947 februárjától kezdve szívósan, de az idő előre haladtával egyre növekvő frusztrációval vett részt Székesfehérvár zenei életének szervezésében.⁴⁸

Két mozzanat arra utal, hogy a fehérvári évek alatt Farkasnak a tűrhetőnél jobb viszonya alakult ki a Magyar Kommunista Párt helyi képviselőivel. Történt, hogy Pattantyús Ábrahám Emánuel, a város jeles polgára egy hangversenyen állítólag megjegyzéseket tett a konzervatóriumra, illetve személy szerint Farkasra. Ormos Gerő, a Székesfehérváron élő író és újságíró utóbb arról tájékoztatta a zeneszerzőt, hogy az incidenst követően összeülő „koalíciós bizottságban a kom-párt [sic!] megbízottja kijelentette, hogy minden erejükkel ragaszkodnak hozzád, kitekerik akárki nyakát, aki piszkálni mer”.⁴⁹

A következő epizód az MKP és a Szociáldemokrata Párt kommunisták által kierőszakolt egyesüléséhez köthető. A folyamat 1948 februárjában indult be, ekkortól országos és helyi szinten is folyamatos nyomás alá helyezték, végül pedig kiszorították saját pártjukból azokat a szociáldemokratákat, akik a tervezett fúziót ellenezték. Ebben a klímában 1948 februárjában tartott „zenei ankétot” az MKP Székesfehérváron, amelyre meghívták a helyi zenei élet vezetőit, így természetesen Farkas Ferencet is. Az ankét nem is annyira burkolt célja a szociáldemokrata városvezetés bírálata volt. Amikor Farkas kifogásolta, hogy a város „szubvenciót ad a szalonzenekarnak, míg a valóban jó zenét nem támogatja”, akkor dr. Benczur Béla, az MKP helyi „kultúrvezetője” rögvest bejelentette, hogy „a törvényhatóságban követelni fogja a várostól azoknak az egyesületeknek tá-

45 Szöllősy András Ortutay Gyulához, Budapest, 1946. november 5., OSZK.

46 Komáromy Pál, a Magyar Állami Operaház igazgatója Farkas Ferenchez, Budapest, 1946. július 5. OSZK.

47 Farkas Ferenc Kemény Jánosnak, a kolozsvári Nemzeti Színház egykori főigazgatójának, Székesfehérvár, 1947. április 30., gépiratos levélfogalmazvány, OSZK. Vö. Gombos: i. m., 249–250.

48 Kelemen: i. m., 388–402.

49 Ormos Gerő Farkas Ferenchez, keltezés nélkül, OSZK. A levelet Kelemen Éva 1947-re datálja (i. m., 93.)

mogatását, amelyek a jó zene szolgálatában állnak”. A jó zene terjesztését még az sem akadályozhatta, hogy „a munkáskultúrházakban nincs zongora”, ugyanis az MKP felajánlotta, hogy „saját zongoráját kölcsönadja minden hangversenyre, sőt el is szállítja oda, ahol arra szükség van”. Az ankét résztvevői végül zenei bizottságot alakítottak a székesfehérvári zeneélet „újáteremtése” érdekében: elnöknek Farkas Ferencet választották, a tagok közt a helyi zenei élet meghatározó alakjai és az MKP képviselői foglaltak helyet.⁵⁰ Vélelmezhető, hogy a zenei ankét csupán egyike, s bizonyosan nem a legfontosabbika volt azoknak a kommunista akcióknak, melyek a szociáldemokraták megosztását és városvezetésből való kiszorítását célozták. Egy-két héttel az ankét után, március 2-án váratlanul, fáradtságra és kimerültségre hivatkozva lemondott Gáspár János, a várost a háború befejezése óta szociáldemokrata színekben vezető polgármester.⁵¹ Ugyanezekben a napokban zárták ki az SZDP városi szervezetéből a „jobboldali” (értsd: a kommunistákkal való egyesülést ellenző) párttagokat, köztük a volt polgármester-helyettest és más törvényhatósági tisztviselőket.⁵² A polgármesteri tisztséget 1948 júniusától a kommunista – de akkor már az egyesült párt, vagyis a Magyar Dolgozók Pártja által delegált – Bak Béla tölthette be.⁵³ Az ő helyettese, Skriba Lajos mondott köszönetet a város zenei életéért végzett munkájáért Farkas Ferencnek, amikor is egy újabb miniszteri rendelet a zeneszerzőt az Országos Magyar Színművészeti Főiskolához osztotta be.⁵⁴

IV. Beérkezés és visszaérkezés

Emlékezései szerint Farkas a Budapestre való visszatéréséhez két kommunista zeneszerző-társától, Mihály Andrásztól és Szervánszky Endrétől kért segítséget, de az ő révükön nem érte el célját. A várva várt áthelyezésre Gáspár Margit, a Rákosi-korszak operettéleteének irányítója kínált lehetőséget, meginvítálva Farkast a Színművészeti Főiskola operett-stúdiójába.⁵⁵ Az áthelyezés kilátásba helyezésével Ortutay Gyula, a Fügetlen Kisgazdapárthoz tartozó, de a kommunistákkal szorosan együttműködő vallás- és közoktatásügyi miniszter kinyitotta Farkas előtt a Budapestre való visszatérés perspektíváját. Ezzel egyidejűleg más gesztusokkal is előké-

50 [Szerző nélkül.]: „A Magyar Kommunista Párt zenei ankétján Farkas Ferenc igazgatót választotta elnökül a székesfehérvári zeneélet fellendítésére alakult bizottság”, *Fehérvári Hírek*, 1948. február 18. Farkas már csak azért is megorrolt a szalonzenekarra, mert az esténként a konzervatórium épületében próbált, s így zavarta a pihenésben a zeneszerzőt, aki ugyanebben az épületben egy *ad hoc* kialakítású lakásban volt elszállásolva a hétköznapiakon. (Gombos: i. m., 253.)

51 [Szerző nélkül.]: „Közöljük dr. Gáspár János polgármester lemondásának indokait”, *Fehérvári Kis Újság* 1948. március 3.

52 [Szerző nélkül.]: „A Szociáldemokrata Párt megindokolta Mikó István, Fekete István, id. Török Antal és Réczey István kizárására tett indítványt”, *Fehérvári Kis Újság* 1948. március 4.

53 Csurgai Horváth József –Erdős Ferenc: „Jelszavakkal nem lehet országot építeni!” *Fejér megye alispánjának és Székesfehérvár város polgármesterének éves jelentései 1945–1950*. Székesfehérvár: Fejér Megyei Levéltár és Székesfehérvár Megyei Jogú Város Levéltára, 2012, 23–24.

54 Skriba Lajos Farkas Ferenchez, Székesfehérvár, 1948. november 16., OSZK.

55 Gombos: i. m., 253–254.

szította a zeneszerző reintegrációját az országos zenei elitbe, illetve igyekezett Farkas anyagi helyzetén javítani. 1948. július 14-én Farkast egy zenés színpadi mű vázlatának (félórányi játékidejű zongorakivonatának) benyújtására kérte fel, amelynek fejében 5000 forint díjazást ajánlott fel, s két nappal később már annak utalásáról is intézkedett.⁵⁶ Tény, hogy a néprajztudós-politikus Ortutay 1938 és 1977 között vezetett, gigantikus naplójában Farkas Ferenc neve egyszer sem szerepel, amint az is tény, hogy a Farkassal jó személyes viszonyt ápoló, ügyét az MZSZSZ részéről is segítő Szőllősy András zeneszerző-bölcsész ekkoriban Ortutay minisztériumában dolgozott.⁵⁷ Nem elképzelhetetlen tehát, hogy a döntések háttérében, legalábbis részben, Szőllősy állt. Farkas helyzetének 1948-ban kezdődő javulását az is segíthette, hogy már zeneakadémistaként jó személyes kapcsolatot alakított ki a kommunista zenepolitika formálásában utóbb jelentős szerepet játszó Szabó Ferencsel.⁵⁸

A Színművészeti Főiskola mindenesetre átmeneti állomáshelynek bizonyult: 1949 januárjában Farkas átkerült a Zeneművészeti Főiskola Szabó Ferenc vezette zeneszerzés tanszakára, ahol 1975-ig folytatta – legendássá váló – tanári tevékenységét. Ligeti első félévi osztályzatát az 1948/49-es tanévben már Farkas adta, s akkor sem szakadt meg a kapcsolatuk, amikor – 1949 októberétől 1950 júniusáig – a fiatalabb zeneszerző romániai népzenei tanulmányúton volt. 1950 januárjában Ligeti Kolozsvárról írt Farkasnak: részletesen beszámolt arról, mit intézett tanárának a városban rekedt személyes tárgyai (többek között kották, fényképek) ügyében, de népzenei kutatási tapasztalatairól és terveiről is tájékoztatta mesterét.⁵⁹

Farkastól 1949-ben a Magyar Rádió rádióoperettet rendelt: a *Csinom Palkó*ért a zeneszerzőt 1950-ben Kossuth-díjjal jutalmazták. Mint Bozó Péter tanulmányában rámutat, a kuruc dallamok és a 17. századi táncok felbukkanása az operettnben nem újdonság az életműben. Ilyen forrásokból merített historikus alapanyagot Farkas már az 1943-ban bemutatott, *Rákóczi nótája* című film zenéjében is: a reprezentatív mozgóképes alkotás nyílt történelmi áthallással Kassa Magyarországhoz való 1938-as visszatérését ünnepelte.⁶⁰

Farkas – némi kitérőt követően – az 1950-es évtizedfordulón beérkezett oda, ahová a negyvenes évek elején öles léptekkel elindult: a magyar zenei élet középontjába, a hazai zeneszerzői szakma elitjébe. 1956-ban már ő volt a hatodik legmagasabb jogdíjbevéttel rendelkező komponista a „komolyzene” terén.⁶¹

56 Ortutay Gyula Farkas Ferenchez, Budapest, 1948. július 14. OSZK; Antal Jánosné miniszteri tanácsos Farkas Ferenchez, Budapest, 1948. július 16. Az összeg összevethető azzal a 4000 forinttal, amelyet Farkasnak a *Csinom Palkó* című rádióoperettje színpadi adaptációjáért ítél meg 1950-ben a Népművelési Minisztérium, ld. Bozó Péter: „Csontos karabély – újratöltve. A *Csinom Palkó* a Farkas-hagyatéék forrásainak fényében”, *Magyar Zene* 53/4. (2015. november), 408–409.

57 Kárpáti János: *Szőllősy András*. h. n.: Holnap Kiadó, 2005, 26.

58 Németh: i. m., 186–189.

59 Ligeti György Farkas Ferenchez, Kolozsvár, 1950. január 21. OSZK.

60 Bozó: i. m., 407.

61 Péteri Lóránt: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében: emigráció és jövedelmi viszonyok”, *Korall* 14/51. (2013), 169.

Képzeljük magunk elé Farkast, amint 17–18. századi magyar zenei emlékeket dolgoz fel széles közönségnek szánt, egyszersmind a társadalmi környezet által „átpolitizált” műfajban, amint zeneszerzés-tanárként Ligeti György szakmai pallérozását végzi, s amint *A bűvös szekrény* című operáját műsorára tűzi a budapesti Operaház: tudhatjuk-e, hogy 1942/43-ban vagy 1949/50-ben járunk?⁶² Kétségtelen, hogy Farkas pályáíve a drámai cezúrákkal tagolt negyvenes évek makacs folytonosságairól vall.

FÜGGELÉK

A Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületének beadványa Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszterhez (1940. október)⁶³

Nagyméltóságú Miniszter Úr!
Kegyelmes Urunk!

A magyar zenei társadalom örömmel értesült a Zenekamara közeli megalakulásáról, melynek hivatása kiküszöbölni a múlt hibáit, sok bántó visszasságát és utat teremteni a szebb, magyarabb jövő felé.

A Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesülete ezért egy zenekamarai tervezetet szerkesztett, mellyel segítségére akar sietni a törvényhozási fórumoknak, hogy a Zenekamara tényleg a magyar zenei élet fejlődését és a keresztény magyar zenészség érdekeinek védelmét biztosítsa.

E javaslat a következő elveken épült:

A magyar zenekultúra helyes irányba való terelése és fejlődésének biztosítása.

A keresztény magyar zenésztársadalom érdekeinek leghathatósabb képviselése.

A jövő teljesen intézményessé tétele.

Korszerű, csakis a közérdekeket szolgáló választási, szervezeti rendszer.

A kamarai önkormányzat megóvása a miniszteri felügyeleti hatáskör meghagyásával.

Idegen (zsidóság) elemeknek eddigi káros befolyásának megszüntetése a törvényadta lehetőségek teljes kihasználásával.

62 *A bűvös szekrény* ősbemutatója 1942. április 22-én volt a budapesti Operaházban, a bemutató szériát követően a darabot legközelebb 1949. április 26-án tűzte műsorára az intézmény. Alpár Ágnes: „Az Operaház 100 éves műsora”. In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 467., 470. Farkas emlékezete szerint ugyanakkor a műnek volt még egy operaházi előadása, amelyet Lukács Miklós igazgató (1944. július 26.–1944. október 26.) tűzött műsorra, a szerző vezényletével. Farkas Budapestre érkezésének időpontját figyelembe véve erre szeptember 15-ét követően kerülhetett sor. Gombos: i. m., 248.

63 Gépirat a Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületének pecsétjével ellátva. A helyesírást a mai szabályokhoz igazítottam, az egyértelmű jelentésű rövidítéseket feloldottam. A dokumentum lelőhelye: Vizsgálati dosszié Endre Béla ügyében. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 3.1.9. V-77345. Eltekintettem a tervezett Zenekamara szervezeti működésére vonatkozó részletes, technikai jellegű szabályok közlésétől, a kihagyásokat [...] jelzi.

Javaslatunk tanulmányozását és kegyes elfogadását mély tisztelettel kérve vagyunk hazafias tisztelettel:

Farkas Ferenc saját kezűleg, a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület kulturális alvezére;⁶⁴

Endre Béla saját kezűleg, a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület e. i. vezére;⁶⁵

Sasházi András saját kezűleg, a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület adminisztratív alvezére.⁶⁶

Budapest, 1940. október hó.

A Zenekamara a Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium felügyelete alá tartozó, önkormányzati joggal bíró testület. Célja a magyar zeneművészet irányítása, a zenélet ellenőrzése, a zenével hivatásszerűen foglalkozók érdekeinek védelme és az esetleges érdekellentétek kiegyenlítése.

A Zenekamara, bár más művészeti kamaráktól független testület, ezekkel összhangban működik végrehajtó és szaktanácsadó minőségben. Székhelye Budapest, hatásköre az egész ország területére kiterjed.

A Zenekamara tagja minden olyan természetes és jogi személy, amely alkotói, oktatói, előadói vagy ipari téren hivatásszerű munkát végez. Minden hivatásszerűen működő személyre e törvény alapján kötelező a zenekamarai tagság.

Természetes személyek zenekamarai tagságának feltételei:

- 1) magyar állampolgárság,
- 2) nemzeti megbízhatóság,
- 3) a nem zsidó származás igazolása,
- 4) zenei képesítés igazolása, vagy hivatásszerű zenei működés igazolása.

(Magyarázat a 4. ponthoz: Aki kellő képesítés nélkül működik a zenei pályán, annak azonnali, vagy pedig külön vizsgálathoz kötött kamarai tagságáról a Zenekamara kebelében külön e célra alakult felvételi és vizsgabizottság dönt.)

Zsidó és zsidó származású tagja a kamarának nem lehet.

Egyénenként nem lehetnek a zenekamara tagjai a magyar királyi honvédség kebelében működő katonazenekarok jelenlegi és nyugdíjazott tagjai; a magyar királyi rendőrség, posta, a Beszkárt⁶⁷ és egyéb köz- és magánjellegű intézmények kebelében és mellett működő zenekarok tagjai. Nem lehetnek egyénenként tagjai a Zenekamarának a cigányzenészek. Ezek évenkénti megújítási kötelezettséggel járó

64 Farkas ekkoriban a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolában volt állásban, szolfézs- zentörténet- és zeneelmélettanárként, továbbá zongorakísérőként látott el feladatokat. László Gombos: *Ferenc Farkas*. Budapest: Mágus, 2005, 6.

65 Endre (1945 után használt családneve: András) Béla Kodálytól tanult zeneszerzést a budapesti Zeneakadémián. Karnagyként 1937-től a Vasmunkás („Vasas”) Szakszervezet énekkarát vezette.

66 Források közvetett tanúsága szerint Sasházi (eredetileg: Schirmann) András a szórakoztató zene, illetve a film- és színházi alkalmazott zene területén működő muzsikusként. Solymossy Lajos tanúvallomlásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 1.; Fényes Szabolcs tanúvallomlásának jegyzőkönyve, Budapest, 1945. augusztus 10. ÁBTL 3.1.9. V-77345. Vö. Dalos: i. m., 282.

67 Budapest Székesfővárosi Közlekedési Részvénytársaság

működési igazolványt kapnak a kamarától. A kamara egyéb jogait nem élvezik, kötelezettségeik pedig csökkentettek.

Jogi személyek vagy testületek, amennyiben kötelező zenekamarai tagságukról a jelen törvény nem intézkedik, a Zenekamara elnökének javaslatára, miniszteri rendelet útján válhatnak a Zenekamara tagjává.

[A z]enészügynökségeket és [a] hangversenyrendező irodákat a jelen törvénytervezet törvényerőre emelkedése azonnali hatállyal megszünteti, tekintve azt, hogy a szerződések és a zenészelhelyezések ügyvitele a Zenekamara szervezési ügyosztályának feladatköre.

Hangversenyrendező irodák alakulásához a Zenekamara engedélyt adhat, ezek azonban kötelesek a kamara szellemében működni. A felügyeleti jogot a Zenekamara fenntartja magának.

A zenekamarai tagság megszűnik:

- 1) halál esetén (jogi személynél feloszlás),
- 2) kilépés,
- 3) törlés,
- 4) kizárás folytán.

A Zenekamara legfelsőbb szerve a közgyűlés [...].

A közgyűlésen minden teljes jogú zenekamarai tag indítványt tehet [...].

A közgyűlésen minden teljes jogú zenekamarai tag megjelenhet és felszólalhat.

A Zenekamara elnökét a közgyűlés titkos szavazással 3 évi időtartamra választja a Zenekamara tagjainak sorából. Harmadik személyekkel szemben a Zenekamarát az elnök képviseli. Elnöke a közgyűlésnek, az elnöki tanácsnak és a választmánynak. Az elnök a Kamara irányítója. Az elnök csakis a közgyűlésnek tartozik felelősséggel. A szakosztályokkal az elnöki tanács, vagy a választmány útján érintkezik.

A Zenekamara vezetősége három szervből áll:

- a) választmány,
- b) az ügyvezető igazgatóság a hozzátartozó jogügyi és gazdasági osztállyal, valamint a közvetítő irodával, és végül
- c) az elnöki tanács. Az elnöki tanács négy tagból áll; elnök, két alelnök és az ügyvezető igazgató.

Az alelnököket a közgyűlés titkos szavazással három évre választja. Az elnöki tanácsnak közvetítő szerepe van a szakosztályok felé, amennyiben előadókul a szakosztályelnököket az elnöki tanácsülésbe meghívja.

Az ügyvezető igazgatóság a Zenekamara kizárólagos végrehajtó szerve a mellé osztott jogügyi és gazdasági osztályokkal. Az ügyvezető igazgató megválasztása életfogytiglan szól, de felmondási jog kikötésével. Felmondási idő 6 hónap. A felmondási jog a választmányt vagy a Zenekamara felügyeleti hatóságát illeti meg. A közvetítő iroda intézi a tagok szerződtetési ügyeit a közgyűlésen három évre választott főnökének irányításával.

A választmány tagjai az elnöki tanácson kívül szakosztályelnökök, az ügyosztályvezetők, az ügyosztályok egy-egy választott tagja, és az alosztályok két-két választott tagja, továbbá a közvetítő iroda főnöke, az ügyész és a gazdasági főnök. A választmányba választás útján kiküldött tagokat az egyes ügyosztályok saját

kebelükből egyszerű szótöbbséggel titkos szavazás útján választják egy esztendei időtartamra. A választmány, illetve az abból alakított bizottságok a Zenekamara fellebbezési fóruma. Míg a teljes választmány az egész Zenekamarát érintő ügyekben hoz határozatot, addig a saját kebeléből választott állandó (fegyelmi, számvizsgáló, felvételi, vizsga-, fellebbezési, rádió-, szerzők szövetkezetét ellenőrző, művészcsere- stb.), valamint egyéb alkalmi jellegű bizottságok a saját ügykörükbe tartozó ügyekben döntenek. [...]

Zenei életünk tagozódása szerint a Zenekamara is négy szakosztályra oszlik:

- I) alkotók,
- II) oktatók,
- III) előadók,
- IV) a zenei ipar szakosztályaira.

Ezek élén a szakosztályelnökök állnak, akiket [...] egyszerű szótöbbséggel, titkos szavazással három évre választanak meg a szakosztályi gyűlésen, az illető szakosztályok tagjai közül. A szakosztályok elnökei a saját érdekkörükbe tartozó művészeti és szociális ügyek irányítói. Előterjesztéseket tesznek a választmányhoz és az elnöki tanácshoz, s ez utóbbinak szakelőadói. [...]

A szakosztályok mint zenei főcsoportok a hozzájuk tartozó ügyek jellege szerint ügyosztályokra tagozódnak. Utóbbiak élén az ügyosztályvezetők állanak, akiket az ügyosztályi gyűlésen választanak [...]. Az ügyosztályvezetők szakosztály-elnökhöz tehetnek előterjesztéseket, ők a választmány szakelőadói és az ügykörükbe vágó kamarai határozatok végrehajtói. [...]

A zenekamarai határozat ellen fellebbezni a Zenekamara felügyeleti hatóságához lehet.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

‘MORE THAN BITTER TIMES’

Ferenc Farkas and György Ligeti in the 1940s

Ferenc Farkas, a remarkable 20th-century Hungarian composer, was one of the most influential professors of composition throughout the history of the Liszt Academy of Music, Budapest. Between 1949 and 1975, he taught, among others, György Ligeti, György Kurtág, Emil Petrovics, Zsolt Durkó and Zoltán Jeney. A less known chapter of his life is his involvement in the ethnicist and anti-Semitic political movements of Hungary, during the late 1930s and early 1940s. In 1940, he was among three musicians who elaborated a proposal to establish, in line with the rise of corporatism, a Hungarian Chamber of Music. One of the main aims of the new organisation would have been a total exclusion of Jewish musicians from all branches of Hungarian music culture. Although the proposal was submitted to the Ministry of Religion and Education, the Chamber has never been actually founded. Discrimination against and disenfranchisement of Jewish people were, however, continuously strengthened till the Hungarian Holocaust. In 1941, Farkas left Budapest for Kolozsvár (Cluj-Napoca), a city of North Transylvania which had returned to Hungary from Romania in the previous year, where he got a job as professor of composition at the Conservatory. One of his first students was György Ligeti, a native Transylvanian, born into a Hungarian family suffering under the anti-Semitic legislation of the Hungarian state. As Ligeti recollected, Farkas ‘wanted to teach me everything he had learned from his teacher Ottorino Respighi in Rome, so that I could become his „master student”. This meant practical knowledge at the highest level’. Ligeti also expressed his highly awkward feelings about Farkas’s then political orientation. Based on archival sources, this study offers new insights into the personal and professional connection between Ligeti and Farkas during the 1940s, and also follows Farkas’s post-war path from relative isolation and marginalization (1945–1948) to the elite of state socialist musical culture (1949–1950).

Lóránt Péteri is professor and head of the Musicology Department at the Liszt Academy of Music, Budapest. He is a member of the Advisory Board of the Gustav Mahler Research Centre (Toblach), of the Council of the Hungarian Musicological Society, and of the Musicological Committee of the Hungarian Academy of Sciences. He has given papers about the music culture of state socialist Hungary and about the music of Gustav Mahler in international conferences (in Bristol, Brno, Budapest, Canterbury, Cardiff, Dobbiaco, Guildford, New York, Pittsburgh, Radziejowice, and Wrocław). Among his latest contributions is his chapter in *The Routledge Handbook of Music Signification* (2020).

Fedoszov Júlia

„TALÁN NEM NAGYON GUSZTUSTALAN EZ ZENÉBEN”*

Seregi László *A makrancos Kata című balettjének kísérőzenéje*

Wagner Beethoven [7.] szimfóniájának „a tánc apoteózisaként” való értelmezésével kísértésbe vitt egy olyan okos művészt, mint Miss Duncan. Azonban erős kétségek merülnek fel a szimfónia fizikai, színpadi „interpretációjának” szükségességével vagy lehetőségével kapcsolatban. Maga Miss Duncan sem keltette azt a benyomást, hogy a zene elégtelenül beszélt volna magáért létezésének elmúlt körülbelül száz évében. Ha úgy áll a dolog, hogy táncolni kívánt, de nem találván olyan zenét, amilyenre vágyott, jobb híján [Beethovenhez] fordult szándéka eléréséhez, akkor volna még mit szólnunk. De a tett még ebben az esetben is erőszakosnak látszik egy olyan mesterművel szemben, amelyet jobb lett volna békén hagyni. Ugyanez áll Chopin műveire.¹

Isadora Duncan, a modern tánc egyik első, egyben egyik legnagyobb hatású alakja 1908 őszén a New York-i Metropolitan Operaházban, a Walter Damrosch vezette New York-i Filharmonikusok kíséretével lépett fel. A kritikusok a *New York Times* 1908 novemberében megjelent számából származó idézetből is jól kivehetően rosszaláltak, hogy Beethoven 7. szimfóniájának három tételére, valamint Chopin-zongoraművekre táncolt. Duncan azonban – akkoriban még forradalminak számító zeneválasztásával, nevezetesen a tánctól függetlenül komponált, a klasszikus kánonba tartozó zeneművek megtáncolásával – a 20. század koreográfusai előtt sok felfedezést és maradandó koreográfiát eredményező utat nyitott. Mint Fodor Antal koreográfus írja: „Duncan után lehetetlenné vált igénytelen zenére komoly balettet alkotni.”² Időről időre azonban még a 20. század utolsó harmadában is illettek koreográfusokat a zeneművekkel szembeni erőszak vádjával.

Seregi László Erkel- és Kossuth-díjas koreográfus első egész estés balettjében, az 1968-ban bemutatott *Spartacus*-ban Hacsaturján balettzenéjét rendezte át saját elképzeléseinek megfelelően. A főpróbán a zeneszerző kikelt magából, de az orosz nagykövetség közbelépésének köszönhetően a bemutató botrány nélkül, nagy sikerrel zajlott le.³

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Átirat, átdolgozás, feldolgozás” címmel rendezett konferenciáján, 2020. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

1 [szerző nélk.]: „Miss Duncan tánca”, *The New York Times* LVIII/18.550. (1908. november 7.).

2 Fodor Antal: *A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata*. Győr: Magyar Kultúra Kiadó, 2018, 8.

3 Schnitzler László szóbeli közlése alapján. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Dala Péternek, a bemutató karmesterének, és Schnitzler László technikuskának az interjúkért, Egressy Juliannának a balett-partitúrába való betekintés lehetőségéért, valamint Stella Szonjának a balett videofelvételéért.

Első Shakespeare-feldolgozásában, az 1985-ös *Rómeó és Júliá*ban Seregi Prokofjev balettpartitúráját más Prokofjev-darabokkal egészítette ki, míg az 1989-ben bemutatott *Szentivánéji álom* mendelssohni kísérezzenét Mendelssohn szimfóniáinak részleteivel toldotta meg. Ez utóbbi alkalommal – Seregi munkatársa, a technikus Schnitzler László emlékei szerint – az angol nyelvű kritika felháborodással fogadta, hogy Seregi a *Reformáció-szimfónia* részleteit is felhasználta balettjéhez. Seregi koreográfiái azonban igazolni látszanak az eljárást. Népszerűségük a legutóbbi évekig sem csökkent, s némelyiket Seregi több kontinensen betanította asszisztense, Kaszás Ildikó segítségével.

Harmadik, egyben utolsó, 1994. június 11-én bemutatott Shakespeare-balettje *A makrancos Kata* volt, amelyhez a kísérezzenét Seregi Carl Goldmark műveiből állította össze. Shakespeare *A makrancos hölgy* című vígjátékát ezt megelőzően több koreográfus is feldolgozta: Maurice Béjart és John Cranko Alessandro Scarlatti, Věra Untermyüllerová pedig Oldřich Flosman zenéjére. Seregi *A makrancos* számára hosszan kereste a megfelelő zenei kíséretet. Auber, Rossini, Donizetti műveit tanulmányozta, de egy alkalommal autóvezetés közben váratlanul meghallotta a rádióban Goldmark *Tavasszal* című nyitányát. Mint több interjúban elmesélte, az élmény azonnal eldöntötte a kísérezzene kérdését.⁴ Seregi és Kaszás Ildikó a Magyar Rádióban Kecskeméti Gábor szerkesztő segítségével⁵ tizenöt Goldmark-kompozíciót hallgatott meg,⁶ s ezekből végül tizenegy mű részleteit használta fel, melyek az alábbi listán keletkezési sorrendben szerepelnek:

1. e-moll scherzo, Op. 19 (1863)
2. *Sába királynője*, Op. 27 (1871)
3. *Falusi lakodalom* – 1. szimfónia, Op. 26 (1876)
4. *Penthesilea*, Op. 31 (1878)
5. 2. szimfónia, Op. 35 (1887)
6. Nyitány Aiszkhülosz *Leláncolt Prometheusához*, Op. 38 (1889)
7. *Tavasszal* – nyitány, Op. 36 (1889)
8. *Sappho*, Op. 44 (1893)
9. A-dúr scherzo, Op. 45 (1894)
10. *Itáliában* – nyitány, Op. 49 (1903)
11. *Ifjúágom napjai* – nyitány, Op. 53 (1909)

A következőkben a Dala Péterrel, a bemutató karmesterével és Schnitzler Lászlóval készített interjúim alapján röviden összefoglalom, hogyan készült a balettpartitúra.

Seregi a Goldmark-műveket hallgatva eldöntötte, hogy a felvételek egyes részletei a cselekmény mely egységeihez fognak illeszkedni. A Dala Péter által összeírt

4 Rajk András: „Derűmet – ha fogcsikorgatva is – máig megőriztem”, *Népszabadság* LII/132. (1994. június 8.), 17.; K. Cs.: „Beszélgetés Seregi Lászlóval”, *Magyar Nemzeti Balett* III/1. (1998).

5 Imely Xénia: *Seregi László Shakespeare-trilógiája*. Szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2011, 38.

6 Rajk: i. m., 17.

NEM JÓTAKI HANGSÓK
 FALUSI LAK. 80-OLD-TŐL 81-IG ÉS EGY FF AKKORD A VÉGÉRE! [108]
 SABA T FELV. 16-OLD-TŐL 18-IG [109]
 IFJUSÁGOM N 1-OLD TŐL [2] ELŐTT 1 TAKT. ÉS ISM.
 1-OLD TŐL [2] ELŐTT 1 TAKT. 1 G HÍRES KÖTÉS [110]
 FALUSI LAK. 7-OLD TŐL 10-OLD 1-TAKT. IG ÉS ISM.
 7-OLD TŐL 10-OLD 1-1K TAKT. IG. ÉS ISM. } PETRUCHIO
 7-OLD TŐL 11-OLD IG. VÉGIG [111] VARIÁCIÓ
 FALUSI LAK. 82-OLD-TŐL 88-OLD IG [2] ELŐTT 1 HÍRES KÖTÉS
 103-OLD-TŐL [M]-TŐL VÉGIG (AUFTAKT-TAL) (KOROG... PETR) [112]

1. faksimile. Dala Péter kézzel írott listájának részlete

felvétel-részleteket azután Schnitzler László orsós magnetofonszalagra másolta, majd a szalagokat vágta és ragasztotta. „[Schnitzler] állítólag három spulni ragasztót elhasznált”,⁷ kommentálta a koreográfus ezt a munkafázist a fia, ifjabb Seregi László által készített werkfilmben. Az egyes műrészletek közötti hangnemi töréseket Hidas Frigyes pár ütemes átvezetéseivel hidalták át. A werkfilmben szereplő rövidke interjúban Hidas így fogalmaz: „Merem remélni, hogy úgy sikerült, hogy nem lehet észrevenni, hol végződik a Goldmark, és hol kezdődik a Hidas.”⁸ Az át-kötéseket Dala Péter szintetizátoron feljátszotta, Schnitzler László felvette, és a vágások közé, a megfelelő helyekre illesztette. Az így létrejött felvételt Seregi egyrészt a koreográfia részleteinek kidolgozásához, másrészt a próbák során használta.⁹ Dala Péter az Operaház kottatárában található Goldmark-partitúrákban kikereste a Seregi által hangfelvételek alapján kiválasztott szakaszoknak megfelelő oldalakat, ütemeket, s azokat az ő jegyzéke alapján kimásolták a balettpartitúra számára, összeillesztve Hidas kézzel írott kiegészítéseivel. Dala Péter emlékei szerint az így is hatalmas munkát tovább nehezítette, hogy

[...] az utolsó pillanatokig voltak kis változtatások, például [Sereginek] valahol szüksége volt még egy ütemre, mert nem volt elég hosszú, hogy a táncosok odaérjenek. Előfordult, hogy kérte, hogy ismételjünk meg valamit [...]. A zene természetesen a fejében összeállt, mire koreografálni kezdett, de tényleges mechanikája [közben is alakult].

A werkfilmben Seregi munka közben a következő kéréssel fordul Dalához: „És ezt meg kéne ismételni. Talán nem nagyon gusztustalan ez zenében? Megnézed, belefér ez?”¹⁰ A kérdés jól érzékelteti Seregi igyekezetét, hogy ne lépje át az ízléses, zeneileg jól működő feldolgozás és a zenével visszaélő, azt szétszabdaló beavatkozás

7 Seregi–Goldmark: *A makrancos Kata. Szereposztástól a bemutatóig*. Rendező, operatőr: ifj. Seregi László, 1994, 5'55".

8 Uott, 6'28".

9 Mint Schnitzler László beszélgetésünkkel elmondta, Seregi az első között próbált élő zongorakíséret helyett zenekari felvételekre, s ezt azért tartotta fontosnak, mert a hangszerelés ismerete segítette a táncosok tájékozódását a zenei anyagban.

10 Seregi–Goldmark: *A makrancos Kata*..., 5'16".

Handwritten musical score for a ballet, featuring a Trio section and a section titled "MIRKOLAHOS".

Trio. Moderato.

Handwritten annotations include "cantabile" and "arco".

Rehearsal mark [201] is present.

Section title: **MIRKOLAHOS**

Rehearsal mark [201] is present.

Handwritten notes: "es el PP2" and "(cantal)".

Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are visible.

2. fakszimile. A balettpartitúra részlete

közötti határt. (A balettzenét alkotó Goldmark-részletek és Hidas-átkötések teljes áttekintése megtalálható a Függelékben, mely részben Dala Péter listáin alapul.)

Ha a sérthetetlen integritásának tekintett zeneművek szemszögéből nézzük, a több mint száztíz szakaszból összeállított partitúra elsőre riasztónak tűnhet. A színházi zene hagyományaihoz híven azonban Seregi számára a fő szempont csakis az lehetett, hogy a dráma, tánc és zene összessége jól működjön színházi produkcióként.

Dala Péter tapasztalata szerint, aki számos balettelőadást vezényelt Európa, Ázsia és Kanada színházaiban, maga az eljárás nem ritka. Személyes benyomásom azonban az, hogy az ilyen módon készült balettek ritkán érik el Seregi műveinek színvonalát.

A balett zenéje a bemutató számos kritikusa szerint önálló Goldmark-műként hatott.¹¹ Seregi maga is úgy fogalmazott egy interjúbán: „Mintha Goldmark a Shakespeare nyomán általam készített librettóra tegnap írta volna csillogó zenéit.”¹² Sőt, azt is nyilatkozta, hogy „[a zene] önállóan előadva is különleges [...] élménynek ígérkezik”.¹³ Mikor Dala Pétert kérdeztem erről, ő szintén elképzelhetőnek tartotta a balettzene önálló előadását. De vajon Seregi és Dala elgondolása mögött, tudat alatt nem egy olyan műfogalom állt-e, amely az előadástól függetlenül is értékesnek tartott zenét (például egy Bach-fúgát) az előadás és annak minden alkotóeleme révén kiteljesedő színházi zene fölé (például egy Händel-operaária fölé) helyezi?

S hogy maga Goldmark mit gondolt a mű iránti hűségéről? *Emlékek életemből* című önéletrírásában több ehhez a kérdéshez kapcsolódó esetet leírt, még ha azok elsősorban a hangszeres vagy vokális interpretáció módját érintették is. A karmesterek önkényes ritardandóit, accelerandóit határozottan elutasította.¹⁴ Mikor azonban felidézte, Op. 11-es *Szvitjét* hogyan adta elő Liszt és Plotényi, így fogalmazott: „Nos, így mindenesetre még sosem hallottam a darabot. Némely dolgot másképpen játszott, de volt valamiféle látnoki érzékenysége a lelki hangsúlyok iránt, amelyeket nem lehet leírni [...]”.¹⁵ Hogy Goldmark Seregi és munkatársai balettjében megtalálta volna-e azt a bizonyos „látnoki érzékenységet”, sajnos már nem tudhatjuk meg.

Következő megfigyeléseim a balettpartitúra és az előadás videofelvétele vizsgálatán alapulnak.¹⁶ Mindjárt a mű legelején olyan zenei megoldást találunk, amely jól példázza az alkalmazott vagy színházi zene és a sérthetetlen mű fogalmának imént említett ellentétét. A proológushoz Seregi és munkatársai a költőnő Szapphóról szóló dráma alapján készült nyitány első harmincegy ütemét, a lassú bevezetést használták fel, azonban ahhoz, hogy az első jelenet kíséretével – az *Itáliában* nyitány 4/4-es C-dúr tarantellaszakaszával – hangnemileg összeilleszthetővé váljon, Gesz-dúrból G-dúrba transzponálták.

A proológusban Shakespeare-t és a képzeletében megjelenő alakokat (az apát, Biancát és kőrőit) látjuk. Szapphó hárfája tehát Shakespeare mesterségének szimbólumaként jelenik meg. A tarantella szerepe formai szempontból kiemelt: keretet ad a két felvonásos, két-két jelenetre tagoló balettnak, mivel a proológus után a voltaképpen első jelenet kezdetének s mindkét felvonás fináléjának kíséretét ez a zenei anyag adja. A Goldmark-mű címével összhangban, a tarantella toposza

11 Pór Anna: „A makrancos Kata. Seregi László új balettje a Magyar Állami Operaházban”, *Táncművészet* V/9. (1994), 46–48.; Bernáth László: „Makrancos a csilláron”, *Népszava* CXXII/143. (1994. június 21.), 12.; Baráth Edina: „Baletté álmódott Shakespeare”, *Magyarország* XXXI/26. (1994. július 31.), 12.

12 Rajk: i. m., 17.

13 Garai Tamás: „Makrancos katarzis”, *Kurir* V/145. (1994. május 29.), 11.

14 Goldmark Károly: *Emlékek életemből*. Ford. Kecskeméti István. Budapest: Gondolat Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2017, 169.

15 Uott, 132.

16 Az előadás belső, dokumentációs célú felvétele az Operaházban készült 2016 májusában.

révén Seregi e hosszabb, visszatérő részlettel a cselekményt mintegy elhelyezi a reneszánsz kori Páduában.

A *falusi lakodalom* a programját tekintve szintén adekvát a színdarabbal. Számos részletének felhasználása, az *Itáliában* nyitányhoz hasonlóan, az egység megteremtését is szolgálja. A darab öt tételéből négy szerepel a balettzenében. Első, *Nászinduló* című, variációs tételének részletei összesen nyolc alkalommal szólnak meg a balett három jelentében. A variációk hol ünnepélyes, hol játékos, hol lírai karaktere az egységen belüli változatosságot is biztosítja: az ötödik variáció például a zászlósok táncát kíséri Pádua terén, a hatodik Bianca és Kata kergetőzését, a tizenegyedik a menyasszony Kata kesergését.



1. kép. A zászlósok tánca (Mezey Béla felvétele, Operaház Archivum)

Előfordul azonban, hogy a zene eredeti karaktere a hozzá kapcsolt cselekmény és mozdulatok révén parodisztikussá válik. A *Sába királynője* I. felvonásának bevonulási indulója eredetileg a főpap, Baal Hanan, Asszád, a fegyveres őrség és a nép színpadra lépését kíséri. Seregi azonban Bianca kőrőinek, Hortensiónak és Gremiónak a bevonulási táncát koreografálja meg erre a zenére. Az egyikük vékony, magas, a másik alacsony, kövérkés, mindkettő láthatóan jóval idősebb, mint a reménybeli menyasszony, mindkettő piperkőc, vérbeli komikus figurák, akik előkelőségüket – általános derűtséget keltve – szertartásos mozdulatokkal hangsúlyozzák.

Az egyes szereplőket jellemző visszatérő témák, ha úgy tetszik, vezérmotívumok használatának számos további példájával találkozunk. Bianca, a sokak által megkért kishűg alakjához Seregi és munkatársai aligha találhattak volna megfelelőbbet a *Falusi lakodalom* II., *Brautlied* – vagyis menyasszonykikérő, mátkadal – című tételénél, amely kifejezetten olyankor fordul elő, mikor Bianca a kőrőkkel kerül interakcióba.

Kata belépőjének kíséretét az *Ifjúságom napjai* című nyitány harcias, Goldmark utasítása szerint patetikus és feszes ritmusú bevezető ütemei, majd a darab hasonló karakterű későbbi szakaszai adják. A nyitány címe alapján ez a zenei anyag akár Goldmark személyes, 1848-as hadi élményeire is utalhat, mindenesetre a harcias Kata jellemzéseként is meggyőző. Hozzátehetjük, hogy percekben belül, Petrucchio színpadra érkezésének pillanatában is ugyanez a zene szól majd, még ha tényleges belépőjét a *Falusi lakodalom* ismétlésekkel bővített 3. variációjára táncolja is. Az előbbi, mindkettejükkel azonosítható zenerészlet az első, de nem egyetlen jele annak, hogy a karakán, erős egyéniségű Kata és Petrucchio Seregi ábrázolásában egyenrangú partnerek.



2. kép. Az ősbemutató jelenetképe, Kata szerepében Hágai Katalin (Mezey Béla felvétele, Operaház Archivum)

Más művekből, a változatosságot is elősegítve, csak egy-egy részlet hangzik fel a balettzenében. Goldmark Aiszküloosz *Leláncolt Prometheus*ához írott nyitánya, bár meglepően hathat az eddig említett darabok között, drámai kezdetével remek alapanyagot szolgáltat a Petrucchióval magát először szembetaláló Kata megjelenítéséhez. A görög mitológiából ismert amazon tragikus szerelmét és halálát elbeszélő *Penthesilea* nyitány utolsó ütemeivel pedig Seregi a Petrucchióval való küzdelemben, vagyis a pár első, nem éppen idilli *pas de deux*-jében elfáradt Kata komikus vonaglását kíséri.

Az eddigi példákban többnyire olyan zenerészletek szerepeltek, amelyek kiszakadtak eredeti környezetükből, ezért már nem viszonyíthatjuk őket a Goldmark-műben található szomszédos témákhoz, formarészekhez. Az első felvonás végén látható, némajátékszerű esküvő kísérete azonban ebben a tekintetben kivételt ké-

a

Ob
Cl
(+ 4 Cor)
VI I
VI II
Vla
Vlc
(Fg)
Heg. 1
Heg. 2
Gd.

stacc.
pizz.
pp
pp
pp

b

Tr
VI I
VI II
Vla
Vlc
Cb
Heg. 1
Heg. 2
Gd.

cantabile
arco senza Sordini
p
arco
arco senza Sordini
p

1. kotta. A 2. szimfónia scherzójának (a) ¹⁷ és triójának (b) részlete

pez. A templomi áhítat megjelenítésére Seregi Goldmark 2. szimfóniája III., Scherzo tételének egy részletét, a szolótrombitás, ünnepélyes triószakasz első 30 ütemét használta fel. A jelenet közepén azonban (mikor Petrucchio az elkallódott gyűrűt keresi) szüksége volt némi scherzando zenére, ezért középrészként beillesztette a tétel főrészének egy szakaszát: így az eredeti forma némileg rövidített inverzét hozta létre (1a-b kotta).

17 A téma Seregi által felhasznált H-dúr megszólalását megelőző modulációk miatt a partitúrában eredetileg Cesz-dúr előjegyzés szerepelt, a kottapéldában egyszerűsítettem az írásmódot. Az 1a és 4. kottapéldákban bemutatott részletekben eredetileg kürtök is szerepelnek, mivel azonban az általuk játszott hangok megtalálhatók a többi szolamban, ezeket elhagytam a kivonatból.

Seregi a trió eredeti középrészének első tizenkét ütemét a második felvonás Petrucchio otthonában játszódó jelenetében hasonló kontextusban, a Kata számára csak remélt étkezés előtti imádság zenéjeként használta fel, Hidas lekerekítésével.

Petrucchio új ruhákat hozat Katának, majd mindet letépi róla és elkergeti a szabót. A sok táncban ábrázolt történés mintha ezúttal az A-dúr zenekari scherzo hosszabb, vágások nélkül felhasznált zenei anyagának formai, tematikus felépítését követné. Más példák mellett e jelenet is kérdéseket vethet fel arra vonatkozóan, hogy mikor alkalmazkodik a zene a tánchoz és mikor fordítva. Seregi 1975-ben készített *Cédrus* című balettjéhez Hidas Frigyes komponált zenét. Seregi az akkori munkafolyamatról így beszélt: „A Cédrusnál az volt a helyzet, hogy előbb támadtak mozgás-vízióim és ahhoz írta Hidas Frigyes a zenét.”¹⁸ Ha azonban, mint *A makrancos Kata* esetében kész zeneművekre készült a koreográfia, Sereginek két választása lehetett: vagy „mozgás-vízióinak” megfelelően az alapanyagból vágások és illesztések révén új zenei formát hozott létre, vagy az adott, érintetlenül felhasznált zenei formára alakított ki koreográfiát.



3. kép. ifj. Nagy Zoltán (Petrucchio), Hágai Katalin (Kata) és Sárközi Gyula (udvari főszabó) a 2. felvonásban (Mezey Béla felvétele, Operaház Archivum)

Az utóbbi példa szöges ellentéte a *Sába királynőjének* egy négyütemes részlete, amelyet Seregi tisztán effektusként emelt be a balettzenébe. A Goldmark-

18 Erőss Ágota: „Amit szavakkal elmondani nem tudunk”, *Nők Lapja*, 1977. február 12., idézi Schellné Szelőczy Dóra: *Seregi László munkássága*. Szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2000.

opera harmadik felvonásának elején szereplő, több számra tagolódó tánczenében ez a négy ütem átvezető funkcióval bír. Az eredeti partitúra instrukciója szerint elhangzása alatt a táncosnő félve és óvatosan megrántja a fátylat, amelybe méh gabalyodott:

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The second system includes staves for Oboe and Clarinet (Ob, Cl), Violin I and II (VI I-II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The score features various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

2. kotta. A Sába királynője III. felvonásának részlete

Seregi ezt a négyütemes kis részletet több feszült, várakozással teli pillanat kíséreteképpen is hasznosítja, az illesztés miatt három alkalommal Hidas kisebb változtatásaival. Első elhangzásakor a dézsában a magát Katával mosdató Petrucchio és Kata a törölköző két végét húzzák, mielőtt Petrucchio berántja maga mellé a vízbe ellenkező feleségét. Másodszor akkor halljuk a részletet, mikor az utolsó jelenetben a férjek fogadnak, kinek a hitvese a legengedelmesebb. Petrucchio szolgálja, Grumio a részlet harmadik és negyedik elhangzásakor azt figyeli, előjönnek-e a megszólított úrnők férjük hívására.

Hidas Frigyes összesen százhuszonnyolc ütemnyi kiegészítést komponált a darabhoz, a legrövidebb mindössze egy akkord, a leghosszabb tizenhat ütem. Előfordult, hogy Sereginek határozott elképzelése volt valamely Hidas által megírandó szakasz ritmikájával kapcsolatban. A következő két példa ilyen, Seregi instrukciója alapján komponált részlet.

A *Ifjúságom napjai* 2/4-es, aszimmetrikus főtémájának 4/4-es, szimmetrikus – négy- plusz négyütemes egységekre bontható – átdolgozása Seregi kérésére készült a kedves és jólfészült Lucentio szólójához (3. fakszimile és 3. kotta a 414. oldalon).

A második felvonás első jelenetében a 2. szimfónia negyedik tételének és a *Falusi lakodalom* első tétele 3. variációjának Hidas készítette összefűzése összesen hatütemes. Öt ütem az addig hallott zenei anyag részleges ismétlése, egy ütem pedig

IFJÚSÁGOM NAPJAIBÓL A FŐTÉMARA EGY SÉREGI RITMIZÁLTA
 (6-UTÁNI) FÉRF VARIÁCIÓ LUCENSIÓNAK...PRICIKÉM!!!
 7-1K TAKT.

3. faksimile. Dala Péter kézírásos jegyzetének részlete

a
 Moderato (Frisch, schwungvoll, stramm im Rhythmus)

VII.

b
 Marcia (Grave)

VII.

3. kotta. Az Ifjúságom napjai főtémája (a) és Hidas Frigyes feldolgozása (b)

a Seregi előéneklése alapján megkomponált átvezetés. A 4. fakszimilén és a 4. kottán a megfelelő szakasz látható:

II SZIMFONIA: 47-11 ALLEGRO ALLA BREVE-TŐL 49 OLD [2] TÖL 4 TAKTUS-IG, 2X
ÉS 2 TAKTUS SEREGI DALOL: [rit.] [rit.] [rit.] [rit.] [rit.] (B7!)

4. fakszimile. Dala Péter kézírásos jegyzetének részlete

4. kotta. Hidas Frigyes átvezetése Seregi nyomán

Az utolsó jelenetben találjuk az egyetlen olyan zenét, amely teljes egészében, mindenféle vágás és módosítás nélkül került Seregi balettjébe, emellett az egyetlen, amelyet Goldmark eredetileg is tánc céljára komponált. A *Sába királynője* harmadik felvonásának elejéről kölcsönzött második balett-tétel a librettó szerint méhecskékkal, virágkoszorúkkal és fátylakkal táncoló légies egyiptomi táncosnők zenéje. Seregi koreográfiájában Kata és Petrucchio utolsó *pas de deux*-jét kíséri. Seregi ebben a kettősben egyszerre ad Goldmark tételének eredeti, bájosan triviális szüzséje helyett a zene gazdagságához illő új szerepet, s lép túl e zene segítségével Shakespeare vígjátékának befejezésén. Nem a betört, szófogadással szónokló, komolyságában is komikus Katát és a győzelmet ünneplő, keménykezű Petrucchiót látjuk, hanem az egyenrangú, egymás szeretetét és tiszteletét kívívott nőt és férfit.

FÜGGELÉK

A balett-partitúra oldalszáma	A Goldmark-mű címe, eredeti oldalszáma az alkotók által használt kiadásokban ¹	A felhasznált kiadás
Prológ 1–2.	<i>Sappho</i> (lassú bevezetés, 4–5. oldal)	Berlin: Simrock, 1894
1–9.	<i>Itáliában</i> (visszatérés, 41–49. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
10.	2 ütem Hidas-átvezetés	
11–17.	<i>Itáliában</i> (eleje, az 1. ütemet kivéve, 1–7. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
18.	3 ütem Hidas-átvezetés	
19–30.	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel, 5. variáció (21–26. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
31.	6 ütem Hidas-átvezetés	
32–48.	<i>Itáliában</i> (1–16. oldal, az 1. ütemet kivéve)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
49.	3 ütem Hidas-átvezetés	
50–54.	<i>Itáliában</i> (21–25. oldal, 2 ütem húzással)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
55–59.	<i>Sába királynője</i> , I. felvonás, Marsch (40–42. oldal, ismétléssel meghosszabbítva)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
60.	8 ütem Hidas-átvezetés	
61–67.	<i>Falusi lakodalom</i> , II. tétel, Brautlied (75–81. oldal, a tétel végéig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
68–70.	<i>Sába királynője</i> , I. felvonás, Marsch (40–42. oldal, ismétlés nélkül)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
71.	6 ütem Hidas-átvezetés	
72–73.	<i>Ifjúságom napjai</i> (3–4. oldal) ²	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
74.	2 ütem Hidas-átvezetés	
75–96.	<i>Ifjúságom napjai</i> (7–11. oldal, a 12-es próbajelig; 38–42. oldal, a 33-as próbajelig; 52–56. oldal, a 38-as próbajeltől végig)	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
97–98.	<i>Falusi lakodalom</i> , II. tétel, Brautlied (80–81. oldal, a tétel végéig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]

¹ A felhasznált kiadásokban nem szerepel ütemszámozás, a részletek azonosíthatósága érdekében ezért választottam az oldalszámozás megjelölését.

² A balettpartitúrában egy, az Operaház kottatárából származó kézirásos kotta másolatait használták, a táblázatban az oldalszámok mindig a Doblinger kiadás oldalszámai.

98. utolsó ütem	<i>Hidas: egy akkord</i>	
99–101.	Sába királynője, Nytány (16–18. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
102.	<i>2 ütem Hidas-átvezetés</i>	
103–106.	Ifjúságom napjai (3–4. oldal, kétszer)	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
107–119.	Falusi lakodalom , I. tétel, 3. variáció (kétszer a 7–10. oldal 1. üteméig, harmadszor a variáció végéig, 7–11. oldal) Először a kotta szerint, másodszor Hidas a fuvola és piccolo szólámat variálja, harmadszor a kotta szerint.	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
120.	<i>5 ütem Hidas-átvezetés</i>	
121–132.	Falusi lakodalom , III. tétel, Serenade (vágva: 82–88. oldal; a 103. oldal 2. sorától a 107. oldalig, a tétel végéig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
133.	<i>8 ütem Hidas-átvezetés</i>	
134–139.	Falusi lakodalom , I. tétel, 6. variáció (27–32. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
140–143. fele	Prométheusz (3–6. oldal, közbülső húzásokkal)	Leipzig: Bartholf Senff, [1890]
143. fele	<i>1 ütem Hidas-átvezetés</i>	
144–149.	Falusi lakodalom , V. tétel, Tanz (157–162. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
150.	<i>8 ütem Hidas-átvezetés</i>	
151–166.	Falusi lakodalom , V. tétel, Tanz (138–144. oldal 1. üteméig; 150–159. oldal 1. üteméig, belső ismétléssel)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
167.	Penthesilea (a darab vége, 83. oldal utolsó 10 üteme)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1879]
168–181.	Sappho (az eredeti hangnemben, 4–10., 37–38., 40–44. oldal)	Berlin: Simrock, 1894
182–186.	Itáliában (36–40. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
187. fele	<i>4 ütem Hidas-átvezetés</i> (Goldmark, kis harmóniai változtatással)	
187. fele	Sappho (az 5. oldal 2. fele, 12 ütem)	Berlin: Simrock, 1894
188–197.	Falusi lakodalom , III. tétel, Serenade (82–91. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]

198–201.	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel, 11. variáció (53–56. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
202.	6 ütem Hidas-átvezetés	
202. utolsó ütemtől 208-ig	<i>Falusi lakodalom</i> , III. tétel, Serenade (a 85. oldal utolsó ütemétől a 91. oldalig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
209–214.	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel, 9. variáció (42–47. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
215–221.	<i>Falusi lakodalom</i> , III. tétel, Serenade (101–107. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
222–223.	<i>Sába királynője</i> , a III. felvonás előjátékának kezdete (254–255. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
224.	3 ütem Hidas-átvezetés	
225–231.	<i>Sába királynője</i> , III. felvonás, Bachanale (292–298. oldal), kórus nélkül, alatta felvételtől harangozás	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
231.	1 záróütem Hidas	
232–233.	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel, a Coda <i>Etwas ruhiger</i> szakaszától (68–69. oldal), alatta felvételtől harangozás	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
234–239.	<i>Sába királynője</i> , Nyitány, 1. jelenet (16–18. oldal, a 17. oldal és a 18. oldal 3 ütemének belső ismétlésével és a 19–21. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
240–241.	8 ütem Hidas-lezárás	
[242–243. húzva] 244–245.	2. szimfónia, III. tétel, a trió első 30 üteme a kettősvonalig (43–44. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
246–247.	2. szimfónia, III. tétel, főrész (csak a 41–42. oldal, ezután a kotta szerint jön megint a...	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
248–249.	2. szimfónia, III. tétel triójának első 30 üteme, a kettősvonalig (43–44. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
249.	3 ütem Hidas, befejező ütemek a Trióhoz	
250–254.	<i>Sappho</i> (60–64. oldal)	Berlin: Simrock, 1894
255.	2 ütem Hidas-átvezetés	
256–262.	<i>Itáliában</i> (64–70. oldal, belső ismétléssel)	Mainz: B. Schott's Söhne, 1904
263–277. [269–274. húzva]	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel (Téma, 1. var., 2. var., 1. var., 1–6. oldal), felvételtől szél és mennydörgés	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]

[278–280. húzva] 281–283.	2. szimfónia , IV. tétel (a bevezető ütemek nélkül az 1. téma, 47–49. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
284–285.	<i>6 ütem Hidas (ebből 5 ütem ismétlés, 1 ütem a Seregi kérte ritmussal átvezetés)</i>	
286–290.	Falusi lakodalom , I. tétel, 3. variáció (kivéve az utolsó ütem, 7–11. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
291–293.	2. szimfónia , IV. tétel (51–53. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
294–297.	2. szimfónia , IV. tétel (48–49. oldal; 62–63. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
298.	2. szimfónia , III. tétel (a trio 12 üteme, 43. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
298.	<i>4 ütem Hidas-lekerekítés</i>	
299–302.	Falusi lakodalom , V. tétel (a 145. oldal utolsó ütemétől a 148. oldal 3.üteméig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
303.	2. szimfónia , III. tétel (a trio 8 üteme lekerekítve, Hidas kézírásával)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
304–316.	Falusi lakodalom , V. tétel (a 145. oldal utolsó ütemétől a 148. oldal 3.üteméig; 150–159. oldal <i>Andante</i> szakasz)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
316.	<i>Hidas: záróakkord</i>	
317–346	e-moll scherzo , Op. 19 (43–50. oldal; 2–20. oldal; 9–11. oldal)	Leipzig: F. W. Garbrecht, é. n.
–	<i>dobogás és taps</i>	
347–358.	e-moll scherzo , Op. 19 (43–54. oldal)	Leipzig: F. W. Garbrecht, é. n.
359–371.	A-dúr scherzo , Op. 45 (3–12. oldal, az elején és a szakasz végén húzásokkal; 21–23. oldal)	Leipzig: Peters, 1894
371.	<i>1 ütem Hidas-átvezetés</i>	
372–374.	A-dúr scherzo , Op. 45 (7–8. oldal; 31. oldal)	Leipzig: Peters, 1894
375–377.	2. szimfónia , II. tétel (a 28. oldal egy része és az eleje a bevezetés nélkül, 26–27. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
378–386.	e-moll scherzo , Op. 19 (30–32. oldal, az elején és a végén 2-2 ütem húzással; 28–30. oldal, a végén húzással, ismételve)	Leipzig: F. W. Garbrecht, é. n.
387–389.	2. szimfónia , II. tétel kezdete (a bevezetés nélkül, 26–27. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
389.	Sába királynője , III. felvonás (a 286. oldal első 4 üteme)	Hamburg: Hugo Pohle, é.n.

389.	3 ütem Hidas-átvezetés	
390–391.	2. szimfónia, II. tétel (az eleje a bevezetés nélkül, 26–27. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
392–404.	<i>Ifjúságom napjai</i> (a 23. oldal utolsó 5 ütemétől, a Langsamer szakasztól a 37. oldal közepéig, belső ismétléssel)	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
405–407.	10 ütemes Hidas-befejezés	
408–418.	<i>Tavasszal</i> (1–6. oldal közepéig; a 17. oldal utolsó 5 ütemétől a 18. oldalig; a 20. oldal utolsó 4 ütemétől a 22. oldal 4. üteméig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1890]
418.	4 ütem Hidas-átvezetése	
419–424.	<i>Sába királynője</i> , II. felvonás (Festmusik, 136–137. oldal 2 ütem; 145–147. oldal 1. ütem; 152. oldal, a Festmusik végéig)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
425–430.	<i>Tavasszal</i> (13–15. oldal vágásokkal, kétszer)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1890]
431–435.	<i>Sába királynője</i> , Nyitány (16–18. oldal, a 17–18. oldal ismétlésével)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
436.	<i>Sába királynője</i> , III. felvonás (a 286. oldal első 4 üteme)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
437.	<i>Ifjúságom napjai</i> (a 23. próbajeltől 5 ütem, 23. oldal)	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
438–441.	16 ütem felütéssel: Hidas variációja az <i>Ifjúságom napjai</i> főtémájára, Lucentiónak	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
442.	<i>Sába királynője</i> , III. felvonás (a 286. oldal első 4 üteme)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
442.	<i>Sába királynője</i> , I. felvonás (Bevonulási induló 2 ütem ismételve, 81. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
443–444.	2. szimfónia, II. tétel (az eleje a bevezetés nélkül, 26–27. oldal)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1888]
445.	<i>Ifjúságom napjai</i> (a 23. próbajeltől 5 ütem, 23. oldal)	Leipzig/Wien: Ludwig Doblinger, 1913
446–450.	<i>Falusi lakodalom</i> , I. tétel (Coda, a 65–67. oldal kétszer, az első alkalommal csak a 66. oldal 2. üteméig)	Mainz: B. Schott's Söhne, [1877]
451.	5 ütem Hidas-átvezetés (lezárás a Coda részletéhez)	
452.	<i>Sába királynője</i> , III. felvonás (a 286. oldal első 4 üteme)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.

452. [453–462. húzva]	<i>Sába királynője</i> , I. felvonás (a Bevonulási induló 2 üteme ismételve, 81. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
463–465.	<i>Sába királynője</i> , III. felvonás (283–285. oldal)	Hamburg: Hugo Pohle, é. n.
466–485.	Finale: <i>Itáliában</i> (41–42. oldal; 44–48. oldal 1. üteméig, 58–70. oldal a végéig)	Mainz: B. Schott’s Söhne, 1904

ABSTRACT

JÚLIA FEDOSZOV

“ISN’T IT DISGUSTING IN MUSIC?”

The Music of the Ballet The Taming of the Shrew Choreographed by László Seregi

Hungarian choreographer László Seregi’s third ballet based on Shakespeare, *The Taming of the Shrew* premiered in the Budapest Opera House in 1994. Originally Seregi wanted to make a choreography based on music by Rossini, Donizetti or Auber, but he happened to hear the overture *In Spring* by the 19th century Austro-Hungarian composer, Carl Goldmark on the radio. Thanks to this unexpected encounter he decided to use eleven pieces by Goldmark for the ballet. In some cases Seregi selected longer sections of symphonies and overtures, in others he cut out only a few bars which he thought would best fit a move or situation in the drama. These snippets needed to be woven together in a musically satisfying way. Seregi was helped by the composer Frigyes Hidas, who wrote several bars of music to connect the excerpts in different keys.

Originally most of Goldmark’s pieces chosen by Seregi had a programme, but transferred to a completely new context their meaning was changed. The ballet was a great success, a piece that proved that musical ‘patchwork’ – usually glowered at from the musical perspective – may in some cases work exceptionally well. The artistic quality of the ballet score challenges the traditional definitions of authenticity that are based on the ideal of the musical work, that is, a closed, individual, organic whole, the performance of which should reflect the intentions of the composer.

Júlia Fedoszov graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in 2017. She has worked as an assistant researcher and museum educator in the Liszt Museum Budapest and has conducted research about Liszt’s *Christus* and *Dem Andenken Petőfis*. Since the autumn of 2020 she has continued her studies at the Liszt Academy’s Doctoral School, writing her thesis on the musical repertoire of the Duncan-Dienes School of Orchestics and on the early compositions of György Kósa.

K Ö Z L E M É N Y

Domokos Zsuzsanna

BEETHOVEN PROMETHEUS-TÉMÁJÁNAK JELENTÉSVÁLTOZATAI A DALLAM FELDOLGOZÁSAIBAN*

Ujfalussy József születésének 100. évfordulójára

A zenetörténetben számos olyan téma vagy akár teljes mű született, amely nemcsak magának a zeneszerzőnek, hanem saját korának vagy egy későbbi nemzedéknek tudatában konkrét mondanivalóhoz, ideálhoz kapcsolódott. Az ilyen témák vagy művek ismételt feldolgozásánál a zeneszerző nem érezte mindig szükségét annak, hogy megjelölje az eredeti forrást és az ahhoz kapcsolódó eszmei tartalmat, hiszen ez köztudott volt, a hallgatóság azonnal értette az üzenetet. Ezek a témák szervesen beépültek az új kompozícióba, magukkal hozva az eredeti kifejezésüket is. Ilyen például a Prometheus-témaként ismert dallam Beethoven WoO 14-es számú *12 zenekari kontratánc* című sorozatának 7. darabjában, valamint a *Prometheus teremtményei* című balettjének fináléjában, amelyet a zeneszerző ismételten feldolgozott az *Eroica*-zongoravariációkban, illetve az *Eroica* szimfónia zárótételében. Természetesen az újbóli feldolgozások az új mű karakterének, mondanivalójának megfelelően az eredetihez képest más színezetet is kaptak. Jelen tanulmányomban ezeknek a zeneszerzői változtatásoknak a miéjtjére keresem a választ.

Az 1790-es években, amikor Beethoven Bécsbe érkezett, a város hangulata, az emberek szórakozásmódja változatos programokat kínált, amelyekben a tánc fontos szerepet kapott. Számos terem nyújtott lehetőséget táncos rendezvények számára, amelyeken a társadalom összes osztálya részt vett, sokszor együtt is. Sőt, a táncosok gyakran hordtak álarcot azért, hogy felismerhetetlenek maradjanak. Bécs a felszínen életörömet sugárzott, de ez a pezsgés valójában a múlt feledésének vágyát és a jövő iránt érzett reménytelenség eltussolását szolgálta.¹ A fiatal Beethoven már rögtön bécsi letelepedése után nagy tetszést aratott táncdarabjaival. 1795-ben Süßmayerrel együtt őt kérték fel, hogy komponáljon táncmuzsikát a Képzőművészek Társaságának redoute-báljára. A fiatal zeneszerző ezekben az években sok alkalmi zenét írt táncos rendezvényekre, pártfogója, Lichnowsky herceg báljaira, köztük azt a *12 zenekari kontratánc*ot is, amely utólag a WoO 14-es számot kapta, és amely sorozat 7. darabja lett későbbi feldolgozásainak zenei

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” című konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2020. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

1 Maynard Solomon: *Beethoven*. Rev. edition. New York: Schirmer Books, 21998, 125.

1. kotta. Beethoven: 12 zenekari kontratánc, WoO 14, No. 7

alapja. Ez a kontratánc mindössze 16 ütemből, egy kétszer 8 ütemes periódusból áll, amelynek mindkét tagja megismétlődik (1. kotta). Beethoven a téma összes későbbi feldolgozásában megtartja annak eredeti alakját, metrumát, hangnemt és karakterét: a fődalom *dolce*, 2/4, Esz-dúrban szól meg. Ez az Esz-dúr kontratánc talán kiemelt népszerűsége folytán válhatott hamarosan az 1800–1801-ben komponált *Prometheus teremtményei* című balett záróképeének fő zenei gondolatává.

Pontosan nem tudjuk, mikor, milyen körülmények között kapta meg Beethoven a balett komponálására szóló felkérést. Feltételezhető, hogy a balett szerzője, Salvatore Viganò közvetítette, aki 1793–95 és 1799–1803 között Bécsben koreográfusként és táncosként működött, ezenkívül zenét is szerzett. Beethoven 1795-ben zongoravariációkat írt Viganò *A megzavart házasság* című balettjéből kölcsönzött menüettjére. A *Prometheus teremtményei* balett koreográfiai kidolgozása nem maradt fenn, a cselekmény leírása viszont igen, amely a színlap szerint a következő volt:

Allegorikus balett Prometheus meséjére, amelyben egy emelkedett lelket ábrázoltak, aki a korabeli embereket kiemelte a tudatlanságból, majd a tudományok, a művészet által megneemesítette és érző lényekké tette őket. A balettben két szobor elevenedik meg, amelyek a harmónia hatalmával az emberi lét összes szenvedélyére képessé válnak. Prometheus a Parnasszusra viszi őket, hogy Apolló, a szépművészetek istene formálja to-

vább az emberré váló szobrokat. Apolló felkéri Orpheust, Melpomenét, Pánt és Bacchust, hogy tanítsák meg őket a zeneművészetre, színművészetre, gyász- és örömjátékokra, pásztortáncokra és hősi táncokra.²

Szabolcsi Bence világít rá a balett mögött meghúzódó koreszményre:

Íme a századforduló humanitásának eszményei: a Nevelő, a Felvilágosító, a Fényisten, aki magával a megvilágosítással műveli a legfőbb csodát; nem szenvedéssel vált meg, hanem fénnel és bölcsességgel. Pestalozzi nemzedékének hangja ez s egyben a búcsúzó tizenhatalmadik századé, mely a legfőbb kérdéseket a legfőbb világgossággal, a tiszta és humánus napfénnel, Prométheusz művével akarta megoldani.³

A balett Finale tételében, ahol a Parnasszuson az összes szereplő allegorikus táncot lejt, Beethoven két kontratáncot is felhasznált a már említett zenekari sorozatból, ritornell-témaként kiemelve a később Prometheus-témának nevezett táncot. A téma a zenekari kontratánchoz képest némi változtatással, gazdagabb hangszerelésben jelenik meg, és itt születik meg a basszustéma végleges alakja, amelyet ezután Beethoven az összes feldolgozásban ebben a formában tart meg. Ez a csekély változtatás a fő bizonyíték a szinte egy időben keletkezett szimfonikus táncok és a balett keletkezési sorrendjének megállapításában (2. kotta). A téma legutolsó megjelenése a balettben díszítettebb, de végig megtartja táncos, felhőtlen, boldogságot kifejező karakterét.

A *Prometheus teremtményei* című balettet 1801. március 28-án mutatták be a Hofburgtheaterben, és a mű olyan nagy sikert aratott, hogy az 1801–1802-es szezonban összesen 23 előadást ért meg,⁴ és a műből számos kamarazenei átirat is született. A zeneszerző testvére, Karl van Beethoven 1803-ban kelt leveléből tudjuk, hogy az Augarten-koncerteken is gyakran előadták a nyitányt, és előadtak három balettszámot, köztük a finálét, mint a legnépszerűbb részleteket.⁵ A téma a korabeli bécsi közönség tudatában elválaszthatatlanul összekapcsolódott Prometheus humánus tettével. A kontratánc műfajának alkalmazása szintén az egész emberiségre vonatkoztatja az ókori titán felemelő szerepét. Mint Jan Craeyers írja:

A kontratánc az angol „country dance” bécsi megfelelője volt, amely a századforduló idején „demokratikus” táncnak számított, mert egyedülként teremtett alkalmat, hogy a mesterek és az inasok együtt lépjenek a táncterbe. Beethoven ezzel jelképesen be akarta mutatni azt az új társadalmi rendet, amely akkor már a levegőben volt. Annak a

2 Klaus Kropfinger: „Zum Vorliegenden Band”. In: *Beethoven Werke*. Abt. II., Band 2.: *Ballettmusik*. Hrsg. Beethoven-Archiv, Bonn. München-Duisburg: Henle, 1970, VII–VIII.

3 Szabolcsi Bence: *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 190.

4 Solomon: i. m., 145.

5 Részlet Karl van Beethoven leveléből Breitkopf & Härtelnek, 1803. január 22-én: „eine Overture aus dem Ballet Prometheus, [...] dann eine marzialische Szene (No. 8), ein Pastorale (No. 10), und Finale (No. 16) welche Stücke in den hiesigen Augarten-Konzerten sehr oft [...] mit ungemeinen Beifall sind aufgenommen worden... usw. Honorarforderung für die vier Stücke: 60 Dukaten.” Idézi: Georg Kinsky-Hans Halm: *Das Werk Beethovens*. München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1955, 104.

Allegretto.

The musical score is for the finale of Beethoven's *Prometheus* ballet, No. 16. It is marked *Allegretto*. The instrumentation includes Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in Es, Timpani in Es/B, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score features a series of chords and melodic lines with dynamic markings like *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

2. kotta. Beethoven: Prometheus teremtményei, balett, No. 16, Finale

döntésnek tehát, hogy a Prometheus-balettet egy sor kontratánccal zárta, ahol az istenek és az emberek együtt és egymással egyenrangúan táncolnak, kifejezetten ideológiai jelentése volt.⁶

A téma ily módon nemcsak az emberiség tudati, lelki felemelkedése feletti öröm, hanem egyúttal a testvériség kifejezésének szimbólumává is vált már Beethoven és kortársai számára is.

Beethoven a Prometheus-témát ezután nagyszabású zongoravariációkban dolgozta fel 1802-ben. Ez az az év, amely magánéletében is drámai fordulatot jelentett, és zenei gondolkodásában is döntő változást hozott. Bécsben hirtelen divatba jött az új francia opera, főleg Cherubini alkotásai. A császárváros két operaháza, a Hoftheater és a Theater an der Wien vetélkedve mutatták be a párizsi zeneszerző régebbi és újabb műveit, köztük a *Vízhordót*. Beethoven ezt az operát Spontini *A vesztaszűz* című darabjával, szövegkönyvükkel együtt mintaszerű műveknek tartotta.⁷ Az emberiség allegorikus megmentésének gondolata a francia történelmi események fényében hirtelen aktuális színezetet kapott. Ez az új hang jelenik meg Beethoven 1802-ben komponált új műveiben.

Az Op. 35-ös *Esz-dúr variációkban*, amely csak utólag, a rá egy évvel később komponált 3. szimfónia után kapta az *Eroica* jelzöt, Beethoven mint zongoravirtuóz és mint zeneszerző is képességeinek, fantáziagazdagságának maximumát bontot-

6 Jan Craeyers: *Beethoven*. Ford. Bérczes Tibor. [h. n.]: Typotex Elektronikus Kiadó Kft, 2013, 163.

7 Szabolcsi: i. m., 232.

ta ki. A téma basszus szólamára épülő bevezetéséből, 15 variációból és fináléból álló nagyszabású kompozíciót maga a szerző ítélte opusszámmra érdemes műnek.⁸ A variációk, a feldolgozás sokszínűsége, a fugatók, a kadenciákkal gazdagított zenei anyag sokat árulnak el a zeneszerző-virtuóz Beethoven improvizálásának módjáról. Maga az ötlet, hogy a dallam harmóniai alátámasztását biztosító basszus szólamot is önálló témaként dolgozza fel, valószínűleg a korabeli improvizációs gyakorlatból származik. Korabeli leírásokból tudjuk, hogy más zongoravirtuózzal való megmértetése alkalmával Beethoven többször választott ki találomra valamely kamaraműből egy belső vagy alátámasztó szólamot témaként, jelezve, hogy bármely dallam megihleti fantáziáját.⁹ A jelen esetben a basszus téma elsősorban az ellenpontos szerkesztésben való virtuóz jártasságát hivatott bemutatni. Beethoven kívánsága volt, hogy a dallam belépésekor a kottába jegyezzék be, hogy a Prometheus-témáról van szó. A témafeldolgozások a variációkra jellemző változatos játékmódok, figurációk új és új köntösében jelennek meg, láthatólag szimbolikus üzenet nélkül. A dallamot Beethoven a közkedvelt téma miatt választotta ki, amely feltehetőleg nemcsak saját maga, hanem mecénása, Lichnowsky herceg számára is nagyon kedves volt, akinek a mű ajánlása is szól. Azonban a kompozíció vége felé, a 15. variáció kiírt kódájánál Beethoven megváltoztatta a téma karakterét is: az éles ritmus és az *espressivo* felirat új kifejezést kölcsönöz neki, amelyet a zeneszerző majd a szimfónia kódájában bont ki teljesebben (3. kotta).

Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a variációk nagyszabású Finaléjában is. A basszustéma eredeti, majd fordított alakjára épülő fergeteges fugato után a csúcsponton ezúttal *Andante con moto* tér vissza a teljes téma megközelítően azonos formában, mint a bemutatásakor. Viszont a basszusban való ismétlésekor a 165. ütemtől kedve Beethoven minden egyes dallamhang fölé akkordot helyez, és a téma egyes hangjait *sforzató*kkal emeli ki. Ezzel himnikus kicsengést ad az utolsó témabemutatásnak, amelyet a jobb kéz káprázatos virtuóz kíséredallammal rajzol körbe. Ezt az ünnepélyes hangulatot már nem változtatja meg a záróütemek játékos karaktere sem, amelyek a témafej ritmusjátékára épülnek. Mégis úgy érezzük, hogy a variációk esetében ez a *forte* befejezés még tisztán zenei indíttatású, hatásos lekerekítés, a variációs műfaj virtuóz kódájának megfelelően, minden szimbolikus jelentés nélkül.

Beethoven az *Eroica szimfónia* zárótételébe nagyon sok zenei ötletet átvett a variációkból. Bartha Dénes említi, hogy az *Eroica-vázlatkönyv*ben a IV. tételhez viszonylag kevesebb előtanulmányt találhatunk, hiszen a zeneszerző a zongoravariációkban alaposan kikísérletezte a téma kibontásának lehetőségeit.¹⁰ Ugyanak-

8 „Da diese Variationen sich merklich von meinen frühern unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die Vorhergehenden nur mit einer Nummer [...] anzuzeigen, under die Wirkliche Zahl meiner größern musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind.” In: Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel, Gesamtausgabe*. Band I.: 1783.–1807. Hrsg. Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag, 1996, 145. (No.123.)

9 Jan Craeyers: i. m., 95–96.

10 Bartha Dénes: *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 279.



3. kotta. Beethoven: Esz-dúr variációk, Op. 35

kor a téma ebben az utolsó feldolgozásában, szimfonikus hangszerezésben ismét a színpadra került. A tételt bevezető és a befejezés előtt visszatérő drámai hatású függőnymotívum jelzi, hogy ezúttal nem balettről, inkább az operaműfaj felé fordulásról van szó, a tétel zenei megfogalmazása leginkább egy operajelenet záró tablójához hasonló. A függőnytéma felhangzása után, a zongoravariációkhoz hasonlóan a basszustéma háromszori bemutatását halljuk, aztán jelenik meg maga a téma, de ezúttal nem az első hegedűk, hanem a fafúvók közvetítésével, amelyek közül az oboa játssza a dallamot (4. kotta a 472. oldalon).

Itt már nem kéri Beethoven, hogy jelezzék a nyomtatott partitúrában a téma eredetét, Bécs közönsége azonnal felismerte. A tételben az átvezető részek szerepét a basszustémára épülő fugato szakaszok töltik be, majd a második témabemutatás utáni átvezetés torkollik a magyar színt jelölő verbunkos, vagy még inkább csárdás epizódhoz, amelynek Ujfalussy József külön tanulmányt szentelt:

Egyrészt a Prometheus-téma, másrészt a g-moll variáció egyes motívumait egybevettem Beethoven hasonló részleteivel. Ez utóbbiakat ismét részint más szerzőknek a bécsi zenei fül számára magyarosan hangzó dallamfordulataival, részint a francia forradalmi dalok egyes jellegzetes részleteivel. Az egybevetésből arra a következtetésre jutottam, hogy Beethoven úgynevezett magyaros tematikája közvetlen rokona a francia forradalom eszmévilágát, jelentéskörét idéző melodikájának. Az a mód, ahogyan az „alla turca”-k Mozartnál még inkább csak furcsa, különös hatású hangvétele a verbunkos feszes tartású, pontozott-hősies ritmikájának adja át a helyét, Haydn és kivált Beethoven műveiben, zenei képe annak a történelmi útnak, amelyet az európai felvilágosodás szemlélete a keleti, a nem-európai emberről bejárt. Beethoven verbunkosai ilyenképpen a magyarság hősies arculatának, szabadság-kiüzdelmeinek s azok nemzetközi népszerűségének tükrözői.¹¹

11 Ujfalussy József: „Palinódia az Eroica-finále g-moll variációjáról”. In: *Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 79.

4. kotta. Beethoven: 3. szimfónia, IV. tétel, a főtéma belépése a 76. ütemben

Ez az úgynevezett magyaros, verbunkos téma dallamfelépítésében is kapcsolódik az eredeti Prometheus-téma basszusához: a második periódusát nyitó hangközugrások rímelnek az eredeti basszustéma hasonló felépítésű tonika-domináns hangokból álló kezdetére.

A tételben a Prometheus-téma döntő karakterváltása a 348. ütemben, a *Poco andante* szakasznál lép be. A fafúvósok által előadott témavariáns már nem táncos lejtésű, élesen nyújtott ritmusa, *con espressivo* előadási utasítása a zongoravariációk kódájára tekint vissza, amely a zongoraműben egy fokozás után a fináléból megismert forte, himnikus befejezéshez vezet.

A 381. ütemtől kezdve kürtök, fagottok, klarinétok által játszott témának az ütemenkénti sforzatók súlyai diadalmas karaktert kölcsönöznek, amely még hangsúlyozottabb a szimfóniában, mint a variációkban. A szerző által hősi szimfóniának nevezett műben már bátran beszélhetünk akár a Liszt műveire előremutató tématranszformációról is, amely mögött Beethoven eszmei kinyilatkoztatása áll: az emberiség kivívott szabadságának diadalát ünnepli. Már nem táncosan, önfeledt örömmel, hanem azzal az elsodró győzelemmel és ujjongással, amely nem sokára a *Fidelio* záróképét fogja jellemezni.

Ujfalussy József Beethoven egész életművére mutat előre az *Eroica* szimfónia g-moll variációjának eszmei mondanivalójából kiindulva:

5. kotta. Beethoven: 3. szimfónia, IV. tétel, Poco Andante rész, 348. ütem

[...] a hőiesen pontozott, feszes, indulós verbunkos jelleg [...] jelzi azt a [...] folyamatot, amelynek során az elnyomott, a megaláztatásokba előbb belenyugvó, majd elkeseredetten tűrő polgár a politikai küzdelmek sodrában botcsinálta hőssé válik, és eszmeileg, de egy időre valóságosan, politikailag is szövetségre lép az emberiség valamennyi elnyomottjával. Ez az út vezet a III., az V., és a IX. szimfónia fináléjához, a forradalmi operák felszabadulás-tablóinak szimfonikus változásaihoz.¹²

Beethoven tulajdonképpen a Prometheus-balett gondolatköréből kiindulva találta meg saját művészi hitvallását is: az eszmét állította középpontba, az emberiség felemelésének hivatását tűzte maga elé. Ezt tükrözi a Rudolf főhercegnek, egykori tanítványának, majd hercegérsek és bíboros barátjának 20 évvel később, 1821-ben írt levele is: „Nincs emelkedettebb dolog, mint a többi embernél jobban megközelelni az Istenséget, és innen szórni az isteni sugarakat az emberiség felé.”¹³

12 Uott, 88.

13 „[...] Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, u. von hier aus die strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten”. Részlet Beethoven leveléből Rudolf főhercegnek, Olmütz hercegérsekének, bíborosnak. Unterdöbling, 1821. július-augusztus. In: Ludwig van Beethoven. Briefwechsel, IV.: 1817.–1822. Hrsg. Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag, 1996, 446. (No.1438.)

ABSTRACT

ZSUZSANNA DOMOKOS

THE SYMBOLIC MEANING OF THE PROMETHEUS-THEME IN BEETHOVEN'S VARIOUS SETTINGS

In music history we find a couple of themes or entire pieces, which bore a concrete message or idea either for the composer himself, for his contemporaries or for the following generations. When re-using or arranging such musical ideas in a new composition the composer did not feel it necessary to hint at the original source and at its ideological content since it was well known to everybody. The public could immediately remember the thoughts in the background. Such themes become an integral part of the new composition, together with their original substance, as in the case of the so called 'Prometheus-theme' found in the seventh contredance WoO 14 by Beethoven, in the finale of the ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* composed at the same time, then soon afterwards in his piano variations in E flat major called *Eroica*, and finally in the Finale of the *Eroica Symphony*. Following the changes of character in the new arrangements of the Prometheus-theme we reveal also the exciting and decisive change in Beethoven's compositional style around 1802. The 16 bar contredance, composed by the young Beethoven for the entertainment of the aristocracy of Vienna, becomes in three years by means of more elaborations the kind of heroic and hymnal finale which remained characteristic of the whole oeuvre of the composer. Moreover, it would be no exaggeration to assume that the theme, which in the memory of Beethoven's contemporaries was closely bound to the figure of Prometheus, became at the same time the first symbolic musical expression of the composer's own artistic and human creed. This aesthetically orientated article aims to examine under what circumstances and influences and in what way the original theme gained a symbolic meaning in the new compositions, paying respect at the same time to one of the most decisive personalities of Hungarian musicology, József Ujfalussy, born 100 years ago, who wrote two essays on the finale of the *Eroica Symphony*.

Zsuzsanna Domokos PhD graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest in 1987. Since 1986 she has worked as a researcher at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre at the Academy of Music, from 2002 also as vice director, from 2009 as director. In 1993 she earned her university doctorate on her dissertation about Borodin's opera *Prince Igor*, and her PhD dissertation with the title *The influence of the 19th century Roman Palestrina reception on Liszt's music* was defended in 2009. With Hungarian State scholarships she has worked in Moscow, St. Petersburg, Vienna and Rome. She has delivered lectures at domestic and international conferences in Hungary, Austria, Germany, Italy, Finland, France and Slovenia. Her studies have been published in Hungary and abroad in journals of musicology. She has organized exhibitions and historical concerts in Budapest and abroad, and she was the organizer of the Liszt Birthday Festival in 2011 and in 2016 at the Liszt Ferenc Memorial Museum, Academy of Music, Budapest. In 2016 she initiated the cooperation of the Liszt Museums in Europe, and since then she has been working on it. In 2020 and 2021 she was responsible for launching the publications of Liszt's unknown manuscripts in the museum's holdings (English language facsimile book and DVD album in four languages with archive DVD recordings).

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2020

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetéseket az idén is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2020. október 10-én adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége Sas Ágnesnek, a Kroó György-plakettet Kerékfy Mártonnak ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Sas Ágnes

Sokaknak (vagy talán mindenkinek) vannak szakmai szülei. Nekem Sas Ágnes a szakmai anyám. Megtisztelő, hogy én mondhatok laudációt ebből az ünnepi alkalmából. Egyetlen félelmem, hogy nem lesz elég jó. Mert egy laudációban nehéz elmondani mindazt, aminek az évtizedek során hasonlóan ünnepi körülmények között már többször el kellett volna hangoznia. Nem arról van szó, hogy a szakma ne értékelné vagy ne értékelte volna kellőképpen Sas Ágnes munkásságát. Értékelt, megbecsülte a maga módján, csendben. Azonban tudomásom szerint Sas Ágnes még soha semmilyen szakmai kitüntetésben nem részesült – ami egyszerre hihetetlen és aggasztó, hiszen nagyon megérdemelte volna.

Sas Ágnes egész munkássága példaértékű. Ennek elismerése a mai napon a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kroó György-díja. A díj aktualitását, némi késéssel, Sas Ágnes alapvető monumentális munkája adja, a *Műhelytanulmányok a 18. század zenetörténetéhez* sorozat első köteteként megjelent hatalmas összefoglalás: *Többszólamú zene a magyar városokban, templomokban és főúri udvarokban* (Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2017). Egy olyan publikáció, amelyben a szerző mintegy 420 oldalon fél élet tapasztalatait és – a magyar zenetudományban elsőként – az *Annales*-iskola és az új történetírás módszertanát alkalmazva összegezte, értékelte és dolgozta fel szisztematikusan a 18. század kutatása területén a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán található kiterjedt forrásgyűjtést, kiegészítve azt a hazai és nemzetközi szakirodalom széles körű – de azt is mondhatnánk: teljes körű – ismeretére támaszkodva. A teljes körű feldolgozást feltételezni nem lányos túlzás Sas Ágnes esetében. Egész hozzáállását és ebből fakadóan teljes életművét áthatja a maximális szakmai igényesség.

Pályáját gyakorló zenészként kezdte. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zongora szakának elvégzése után rövid ideig a győri Zeneművészeti Szakközépiskolában zongoratanárként működött, majd hamarosan a Zenetudományi Intézetben kezdett el dolgozni. Az 1980-as évektől nyugdíjba vonulásáig a 18. és kora 19. századi magyar zenetörténetet kutatta, 1993-tól az MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályát vezette. Ekkor vette át Bárdos Kornél utódaként a Zenetudományi Intézet *Magyarország zenetörténete* kézikönyvsorozata 18. százados kötetének előkészítését, és kezdte el alapjaiban újragondolni és módszertanilag új

alapokra helyezni a magyar zenetörténetírás e korszakának feldolgozását. Ennek az újragondolásnak az eredménye a 2017-ben megjelent kötet.

Sas Ágnes a 18. század magyar zenetörténetének problematikáját a maga teljességében és komplexitásában kezeli. Nem ismerek senkit, aki ilyen mélységig lenne tájékozott ebben az anyagban, melynek feldolgozását, értékelését – Bárdos Kornél munkásságára támaszkodva – nagy részben maga végezte el. Szinte minden 18. századi szerzőnk biográfiáját és/vagy műjegyzékét elkészítette (ezek közül megjelent a Valentin Deppisché, Joseph Bengrafé, Georg Druschetzkié, Istvánffy Benedeké, Franz Grillé, Fusz János/Johann Evangelist Fussé); ő jegyzi többek között a *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, a *Képes magyar zenetörténet*, továbbá az MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*), valamint a *Grove Music* lexikon Magyarország 18. századi zenetörténetével foglalkozó szócikkait, a jelen díjjal is jutalmazott összefoglaló munkája pedig a 18. század városi zenekultúrájával kapcsolatos teljes tudásunkat összegzi.

A zenei gyakorlat és a legszigorúbb, legobjektívebb tudományos munka egyszerre van jelen Sas Ágnes pályáján. A tudományos cikkek írása mellett a kritikai közreadás is mindvégig foglalkoztatta. A Zenetudományi Intézet *Musicalia Danubiana* zenei forráskiadvány-sorozatának munkálataiban kezdetektől részt vett, kutatta a 18. század zeneszerzői termésének forrásanyagát, a sorozat hét kötetének közreadója és bevezető tanulmányának szerzője (2., 6, 10., 11., 13., 19., 21). A 2010-es évek elején pedig bekapcsolódott az *Új Liszt Összkiadás* előkészítésébe is, amelynek folyamán négy kötet kiadásában vett részt.

A módszertani tudatosság, a témák megközelítésében mindig tetten érhető mérészség, frissesség, amelyhez a legapróbb részletekre is kiterjedő forrásismeret képez szilárd alapot – ezek a jellemzők Sas Ágnes minden munkájában jelen vannak. Sas Ágnes ugyanakkor olyan zenetörténész, aki túllát a szűk szakma határain. Egy értelmiségi felelősségével és széles körű műveltségével dolgozik. Kedves megérdemelt ajándék lehetett számára, hogy az Esterházy *Harmonia Caelestisszel* kapcsolatos, Esterházy Pál szerzőségére vonatkozó alapvető kutatási eredményei, amelyeket a *Musicalia Danubiana* sorozat általa közreadott 10. kötetének (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1989, ²1993, ³2003) előszavában fogalmazott meg, túllépték a szakma határait. Mint azt talán többen tudják: Esterházy Péter *Harmonia caelestis*ébe (10. oldal, 5. számozott mondat) gyakorlatilag teljes terjedelemben beemelte Ágnes tanulmányszövegét a közreadott partitúra alapján készült CD-felvétel kísérőfüzetéből.

Itt az ideje, hogy a szakmánk hivatalosan is jutalmazza és megköszönje egy élet munkáját, kitartást, kedvet és erőt kívánva a folytatáshoz!

Kim Katalin

Kerékfy Márton

Nem volt egyszerű dolga a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnökségének, amikor a Kroó-plakett kiszemelt díjazottját meg kellett győznie arról, hogy az elismerést elfogadja. A plakett várományosa úgy érezte, hogy az MZZT szervezeti életében vállalt tevékeny szerepével nem fér össze a díjazás. Az elnökség azonban megállapította, hogy ilyen típusú összeférhetetlenség nem áll fenn, s

fenntartotta álláspontját, miszerint Kerékfy Márton kezeiben látja a legjobb helyen a 2020. évi Kroó György-plakettet.

Kerékfy Márton a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen szerzett zeneszerzői és zenetudományi végzettséget, majd tudományos fokozatot. Muzikológusi érdeklődésének középpontjában két, a nyugati zene általános történetében is meghatározó szerepet játszó 20. századi magyar zeneszerző áll, munkamódszerében a zenei analízis, a forrásfeltárás és a kritikai közreadás széles eszköztára van jelen.

Tíz évvel ezelőtt ő adta közre Ligeti György válogatott írásainak magyar nyelvű kötetét. A válogatás munkája mellett ő fordította le az idegen nyelven megjelent írásokat, ő állította össze a Ligeti György írásait kronologikus rendben ismerető bibliográfiát, és írta meg a majdnem félezer oldalas kötet jegyzeteit. A kötet maradandó hozzájárulás a Ligetiről magyar nyelven folytatott tudományos diskurzushoz. Kerékfy a 2010-es évek elejétől van jelen a Ligeti-kutatás nemzetközi fórumain, sőt 2013-ban ő szervezett *Ligeti és Magyarország* címmel nemzetközi szimpóziumot a Szombathelyi Bartók Szeminárium és Fesztivál keretében. 2015-ben megvédett doktori disszertációjában a Ligeti zenéjét érő folklorisztikus hatásokat tárta fel és elemezte. A bázeli Paul Sacher Stiftungban, Ligeti egykori bécsi otthonában, bukaresti és kolozsvári népművészeti, illetve néprajzi gyűjteményekben, valamint hazai archívumokban végezte a témához kapcsolódó forráskutatást. Kiválóan választott témát, hiszen egyes felfedezéseivel helyesbíthette a nemzetközi szakirodalomban megjelenő korábbi állítások némelyikét, ugyanakkor a munka során négy, addig elveszettnek hitt Ligeti-művet is azonosított kézíratos forrásokból. Ligeti Bartókéhoz fogható eredetiséggel kezelte népzenei alapanyagait – Kerékfy a kihívásnak megfelelően összetett elemzői és értelmezői nézőpontot alakított ki. A zenei jelentés kérdésköre iránti érzékenységre utal, hogy amikor értekezését 2018-ban könyvvé formálta, azt *Népzene és nosztalgia* címen jelentette meg. A kulturális önazonosság kérdése, illetve alkotói identitás és alkotás kapcsolatának problematikája áll annak az Angliában megjelent tanulmánykötetnek a középpontjában, amelyet amerikai kollégájával, Amy Bauerrel közösen szerkesztett. A *György Ligeti's Cultural Identities* 2018-as megjelenése egyúttal dokumentálja a nemzetközi együttműködések jelentős szerepét a munkásságában.

Kerékfy Márton rendkívül hasznos szakmai tapasztalatokra tett szert az Editio Musica Budapest zeneműkiadó munkatársaként, illetve főszerkesztőjeként, emellett régre visszanyúló munkakapcsolat fűzi a Magyar Tudományos Akadémia által alapított budapesti Bartók Archívumhoz, illetve a BTK Zenetudományi Intézet-hez, amelynek jelenleg tudományos munkatársa. Munkakapcsolata Vikárus Lászlóval, a Bartók Archívum vezetőjével még diákéveire nyúlik vissza: Vikárus volt szakdolgozatának konzulense. A 20. századi magyar zenében való jártassága és kiadói tapasztalata okán Kerékfy fontos szerepet kapott az Archívum nagy vállalkozásában, az EMB és Henle Verlag által gondozott *Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása* kötetének tudományos előkészítésében és szerkesztésében. Az eddig megjelent kötetekben szerkesztőként, társzerkesztőként és társközreadóként egyaránt közreműködött.

Péteri Lóránt

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT A 2020. ÉVI, LVIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

ESSZÉ

HOLLOWAY, ROBIN

Haydn: A zenészek zenésze

5

TALLIÁN TIBOR

A(z) (újra)hallgatás kényszere

Találgatások Szegedy-Maszák Mihály zenéhez fűződő viszonyáról

133

TANULMÁNY

BELINSZKY ANNA

Brahms h-dúr zongoratriójának kasztrációja

Az első tétel újraírása az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában

201

BOZÓ PÉTER

Az előadási anyag mint szövegkritikai probléma – Wagner-operák példáján keresztül

16

FEDOSZOV JÚLIA

„Talán nem nagyon gusztustalan ez zenében”

Seregi László A makrancos Kata című balettjének kísérőzenéje

448

FEHÉR ÉVA

Eredetiség és emlékezet

A „virtuóz triász” recepciója az 1849–1867 közötti irodalmi és sajtónyilvánosságban

290

GILÁNYI GABRIELLA

Új források, új terminológia, új távlatok

A hazai gregorián paleográfiai kutatás napjainkban

144

GINGERICH, JOHN M.

Befejezetlen megfontolások

A „Befejezetlen” szimfónia Schubert Beethoven-projektjének összefüggésében

182

ILLYÉS BOGLÁRKA

Camille Saint-Saëns – Liszt barátja és franciaországi népszerűsítője 386

KUSZ VERONIKA

Dohnányi megvádolása a magyarországi és a külföldi magyar nyelvű sajtóban 1945 és 1948 között 318
Dohnányi és a magyar zenekamara 404

LASKAI ANNA

A Filharmóniai Társaság külföldi turnéi a zenekar Dohnányi-korszakának első évtizedében 33

LOCH GERGELY

„Nyomd meg a gombot”
Egy százéves magyar mém 67

MAUL, MICHAEL

„Két teljes éven át kellett a karnagy helyett az előadásokat megtartanom és vezetnem”
Megfontolások Bach 1740-es évekbeli hivatali státuszáról 162

MEYER, STEPHEN

Terror és transzcendencia az operák börtöneiben, 1790–1815 251

PÉTERI LÓRÁNT

Az Új Zenei Stúdió nyilvánossága és művelődéspolitikai környezete 54
„Több mint zord korszak”
Farkas Ferenc, Ligeti György és az 1940-es évek 430

WATZATKA ÁGNES

Henri Dumont Credója Liszt Magyar koronázási miséjében 365

KÖZLEMÉNY

DOMOKOS ZSUZSANNA

Beethoven Prometheus-témájának jelentésváltozatai a dallam feldolgozásaiban 466

RICHTER PÁL

17. századi zenetörténeti források zeneelméleti tanulságai 217

TORNyai PÉTER

Idézi-e Bartók Mélisande halálát a 2. vonósnygyesben?
Kísérlet egy bő fél évszázados pontatlanság korrekciójára 230

DOCUMENTA

NÉMETH ZSOMBOR

Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban 89

MŰHELYTANULMÁNY

KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA

Zajok, békák és egy pásztor
Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben 336

RECENZIO

GAUČÍK ISTVÁN

Adósságtörlesztés és új kihívások
Jana Laslavíková: Mestské divadlo v Prešporku (1886–1899)
v kontexte dobovej divadelnej praxe (e-könyv) 123

KERÉKFI MÁRTON

Alapmű a Kádár-kori zeneszerzésről
Dalos Anna: Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár- kori Magyarországon
(1956–1989) 354

KOMLÓS KATALIN

Dohnányiról angolul és magyarul
Veronika Kusz: A Wayfaring Stranger. Oakland: University of California Press,
2020; Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok.
Közreadja Kusz Veronika 239

RICHTER PÁL

Fundamentum és termőtalaj. Kodály forráskatalógusának második,
kétnyelvű kiadása
Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga:
Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai 120

Magyar
ZENE JOURNAL OF MUSICOLOGY
CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LVII, 2020

ESSAY

TALLIÁN, TIBOR

The Compulsion of Re-listening

Conjectures on Mihály Szegedy-Maszák's Rapport with Music

143

ARTICLES

BELINSZKY, ANNA

The castration of Brahms's Piano Trio in B major

*The Musical-Political Ideologies of the 1880s as Reflected
in the Rewriting of the First Movement*

216

BOZÓ, PÉTER

The Performing Material as a Problem of Textual Criticism:

Through the Example of Wagner Operas

32

FEDOSZOV, JÚLIA

'Isn't it Disgusting in Music?'

*The Music of the Ballet The Taming of the Shrew
Choreographed by László Seregi*

465

FEHÉR ÉVA

Originality and Memory

*The Reception of the 'Three Virtuosi' in Literature and the Press
Between 1849 and 1867*

317

GILÁNYI, GABRIELLA

New Sources, New Terminology, New Perspectives

Gregorian Paleographic Research in Present-Day Hungary

161

ILLYÉS, BOGLÁRKA

Camille Saint-Saëns – Liszt's Friend and Supporter in France

403

KUSZ, VERONIKA

- Charges against Dohnányi in the Hungarian Press in Hungary
and Abroad between 1945 and 1948 323
- Dohnányi and the Hungarian Music Chamber 429

LASKAI, ANNA

- The Foreign Concert Tours of the Budapest Philharmonic Orchestra
in the First Decade of the Orchestra's Dohnányi Era 53

LOCH, GERGELY

- 'Nyomd meg a gombot': A Hundred Years Old Hungarian Meme 88

PÉTERI, LÓRÁNT

- The New Music Studio (Budapest) in the 1970s:
Cultural Political Environment and Position in the Public Sphere 66
- 'More Than Bitter Times'
Ferenc Farkas and György Ligeti in the 1940s 447

WATZATKA, ÁGNES

- The Credo by Henri Dumont in Liszt's *Hungarian Coronation Mass* 385

SHORT CONTRIBUTIONS

DOMOKOS, ZSUZSANNA

- The Symbolic Meaning of the Prometheus-Theme in Beethoven's
Various Settings 474

RICHTER, PÁL

- What we Can Learn from 17th Century Music Theory Sources 228

TORNyai, Péter

- Does Bartók Quote Méliande's Death in his 2nd String Quartet?
An Attempt to Correct a Semicentennial Inaccuracy 237

DOCUMENTA

NÉMETH, ZSOMBOR

- Bartók Related Documents in the Waldbauer Legacy 119

WORK IN PROGRESS

KÖNYVES-TÓTH, ZSUZSANNA

- Noises, Frogs, and a Shepherd
Heritage and Progressivity in Bartók's Night Music 341